



فصول

مجلة النقد الأدبي

الجلد
الحادي عشر
المعد الأول
ربيع ١٩٩٢
الطبعة الثانية

شماره ثبت ٦١١٧٧

رده بنام

تاریخ ٧-٣-٩٠



مركز تحقیقات کتب و توثیق اسناد

الأدب والحریة

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفني: سعيد المسيرى

التحرير: حازم شحاته

حسين حمودة

محمد بدوى

وليد منير

مكتبات: أمال صلاح

على عفيفى

فصول
مجلة اقتصادى



٧٧١١٢

مركز تحقيق كتيبات علوم إرسدى

● الاسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - ١
العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن
١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠
جنيها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية
حكومية .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد
العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٢٦ - فاكس : ٧٥٢١١٢

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشا

الأدب والحرية

(الجزء الأول)

● في هذا العدد :

- فصول : عدد جديد .. ومرحلة جديدة سمير سرحان : ٥
- هذه المجلة وهذا العدد رئيس التحرير : ٦
- الأدب والحرية شكرى عياد : ١٢
- الشروط الاجتماعية للإبداع مصطفى سوف : ١٤
- الإبداع والحرية رمضان بسطاويس محمد : ٢٣
- الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو محمد على الكردى : ٣٧
- هامش الحرية في الممارسة الأدبية عبد النبي اصطيف : ٤٨
- الكتابة بالقلم والكتابة بالدم حسن حنفى : ٥٤
- لم توجد حرية في المطلق أحمد كمال زكى : ٦٥
- إطلالة في شعر صلاح عبد الصبور
- ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية أحمد درويش : ٧٤
- في شعر محمود درويش
- مستويات الحرية في قصيدة العامية وليد منير : ٩٠
- النص خارجا على الوضع القائم محسن جاسم الموسوى : ٩٩
- أقنعة الفانتازيا غالى شكرى : ١١٣
- أولاد حارتنا : بين الإبداع الأدبى
- والنص الدينى طلعت رضوان : ١٤١
- من أنا السقوط إلى نحن التحدى محمود أمين العالم : ١٤٩
- استعارة الثورة- الحريق أمينة رشيد : ١٥٩
- صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية سامية محرز : ١٧٠

المجلد
الحادى عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٢

الطبعة الثانية

الأدب والحرية

(الجزء الأول)

- ١٨١ تمثيل الاحتفال وتعظيم المواضع حسين حمودة
- (قراءة في بحى الطاهر عبد الله)
- ١٩٩ مسرح العبث فى مصر : وليد الخشاب
- بين القهر المحلى والقهر المستورد
- الفعل المسرحى وسؤال الحرية
- ٢١٠ فى مسرح ميخائيل رومان حازم شحاته
- آفاق نقدية
- ٢٣١ جماليات الكذب عبد الله محمد الغدامى
- بنية الشكل البلاغى صلاح فضل
- ٢٤٧ متابعات
- ٢٧٣ قراءة فى رواية سلوى بكر لطيفة الزيات
- (العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء)
- ٢٧٨ رواية النقدان والبيت ادوار الخراط
- (رائحة البرتقال لمحمود الوردانى)
- ٢٨٦ مصرية التشكيل وقومية الرؤية على البطل
- فى ديوان « طائر الشمس »
- للشاعر محمد مهران السيد
- الحرية والجبر فى أدب الفيضان يوسف زيدان
- ٣٠٠ كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية خيرى دومه
- ٣١٠ آداب الشرق الأوسط
- بين تناظر التجارب وتباين المنطقات صبرى حافظ
- ٣٢١ الكتابة والعائق :
- « ترجمة » المنوع لدى
- خوان جويتيسولو كاظم جهاد
- ٣٣٥ مناقشات
- حول كتاب « دراسات فى الشعرية »
- ٣٤١ فى الرد على محمد الناصر المعجمى عبد الله صولة

فصول | عدد جديد ومرحلة جديدة

مع هذا العدد الجديد من مجلة « فصول » تبدأ هذه القلعة الثقافية مرحلة جديدة من عمرها ، برئاسة الزميل الناقد الكبير الدكتور جابر عصفور ، تعاونه الزميلة الدكتورة هدى وصفي نائباً لرئيس التحرير. وتسهم معهما نخبة من كبار النقاد وأساتذة الجامعات الذين يمارسون النقد الأدبي دراسةً وتدرّساً وبحثاً داخل أسوار الجامعة وخارجها ، ويشكلون الفكر النقدي المعاصر في مصر والعالم العربي ..

وعلى مدى عشر سنوات ، لعبت « فصول » برئاسة الدكتور عز الدين اسماعيل دوراً حيوياً بالغ الأهمية في حياتنا النقدية ، فقد استطاعت أن تصنع الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدي العربي ، وقدمت المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي والخارج ، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع ، وتواصلت مع الفكر النقدي المعاصر عالمياً ، فأرست قواعد جديدة للمصطلح النقدي ، وغرست بنوراً طيبة لمصطلح نقدي جديد ، سرعان ما أነعت ، فجنى النقد العربي ثمارها ، في صورة لم يعرفها النقد العربي التقليدي من قبل ، وقامت - قبل ذلك ويعدّه - بأهم وظيفة من وظائف النقد الأدبي بمعناه الواسع ، وهي - كما يقول الناقد الإنجليزي ماثيو آرنولد - «إشاعة تيار جديد من الأفكار الحقيقية الصادقة» .

واليوم ، تبدأ فصول رحلة جديدة من حياتها بهذه المجموعة الجديدة من كبار المشتغلين بالنقد الأدبي ، على مستوى الجامعة والمجتمع ، و برئاسة واحد من أبرز وجوهنا الثقافية ، ومن أكثرها احتراماً على المستويين المصري والعربي ، وهو الأستاذ الدكتور جابر عصفور ، لتواصل بذلك رسالتها في قلب القربة الثقافية ، وصولاً إلى ثمار أخصب وأروع ، وإرساء لدعائم حركة نقدية جديدة لاغنى عنها لظهور الإبداع العظيم ، تعتمد على الروح العلمية ، والمغامرة الفكرية والخيال النقدي الخصب ، والتلامس مع القضايا الحقيقية للفكر والأدب والإبداع .

وكلى ثقة في أن « فصول » في مرحلتها الجديدة سوف تكون قلعة حقيقية للفكر الحر الديمقراطي ، والتناول العلمي الدقيق لمختلف قضايا الفكر والأدب والإبداع على المستويين النظري والتطبيقي ، فتسهم بذلك إسهاماً أصيلاً في تشكيل ملامح ثقافتنا الجديدة ، ليس في مصر وحدها وإنما على امتداد الوطن العربي كله .

رئيس مجلس الإدارة

سمير صرحان

هذه المجلة

وهذا العدد

١

فى هذا العدد، تستهل «فصول» رحلة جديدة من حياتها ، بعد أن مرَّ أكثر من عشر سنوات على صدور عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ . والرحلة الجديدة ليست منفصلة عن الرحلة السابقة ، بل هى استمرار لها بأكثر من معنى ، وتأكيد لها بأكثر من دلالة ، فهى انطلاق مما تحقق من جهد ، وابتداءً مما تأصل من إنجاز ، وأمل فى الإضافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز ، ورغبة فى المضى بالإضافة إلى تخوم أبعد ، فى آفاق الحلم الذى بدأت به هذه المجلة ، حتى من قبل أن تتجسد فى أوراق العدد الأول ، فى أكتوبر عام ١٩٨٠ . لقد بدأت هذه المجلة حلماً راود أذهان طليعة مثقفى هذه الأمة ، فى بحثهم عن أداة جديدة لتوصيل فكرهم الأدبى «الحديث» ، وفى سعيهم لإيجاد وسيلة تسهم فى تأكيد الوصل بين تصوراتهم النقدية المتغيرة والواقع الأدبى المتحول بدوره ؛ وفى تطلعهم إلى تأسيس حوار من نوع مختلف ، يحقق إضافات كمية وكيفية ، من منظور المستويات المتعددة الأبعاد للعلاقة المعقدة بين الأطراف الثلاثة : التراث الإبداعى - الفكرى للأمة بكل اتجاهاته؛ والحاضر الإبداعى - الفكرى المتغاير الخواص للأنما القومية التى تسعى إلى التحرر من التبعية والاتباع بكل أنواعهما ، والمنجزات الإبداعية - الفكرية التى لا يمكن تجاهلها فى عالمنا المعاصر ، والتى يضيفها - على نحو متصاعد ، متسارع - «الأخر» المتقدم، المتعدد الهوية والأجناس والمذاهب والنظريات .

وكان صلاح عبدالصبور (٣ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس ١٩٨١) واحدا من هذه الطليعة ، تلح عليه فكرة هذا البحث والسعى والتطلع ، ويتشوف إلى مجلة فصلية ، تتولى دور المدفعية الثقيلة ، فى النقد الأدبى ، وتأخذ على عاتقها تأصيل الخطاب النقدي الجديد الذى أخذت تظهر وعوده منذ مطالع السبعينيات . وكان صلاح عبدالصبور يجد ما يماثل تشوفه لدى أقرانه وتلامذته من أعضاء الجمعية الأدبية المصرية ، فى أمسياتها التى كانت تتعقد كل ثلاثاء ، وأرجو أن لا تنقطع ، فى مكتب الصديق العزيز والأستاذ الكريم فاروق خورشيد . وبعد أن تولى صلاح عبدالصبور مسؤولية الإشراف على الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عمل على تحويل الحلم إلى حقيقة ، واتفق مع صديقه الحميم عز الدين اسماعيل على رئاسة تحرير هذه المجلة ، يعاونه فى ذلك الأخ الصديق صلاح فضل وكاتب هذه السطور ، بوصفهما نائبين لرئيس التحرير . وصدرت « فصول » فى أكتوبر ١٩٨٠ . وبدأ العدد الأول بمشكلات التراث ، ولحق به العدد الثانى عن اتجاهات النقد الأدبى المعاصر ، وذلك لكى تصل المجلة بين تراث النقد الأدبى وحاضره ، وتقسس للحوار الذى كان وجودها وسيلة من وسائل تحقيقه ، انطلاقا من مشكلات « الواقع الأدبى » التى انطوت عليها « فصول » منذ عدها الأول .

ولم يتركنا صلاح عبدالصبور فى كل مراحل الإعداد لهذه المجلة ، اختار معنا اسمها ، وفكر معنا فى الصيغ التى يمكن أن تواجه بها قراءها ، وأسهم معنا فى بلورة الأصول الأساسية لما أصبح « استراتيجية » لهذه المجلة . وأزاح كل العقبات التى واجهتنا ، وجنبنا الكثير من المشكلات التى كان يمكن أن تواجهنا . وكان دعمه فى ذلك كله بلا حدود ، وعطاؤه نابعا ، دائما ، من إيمانه العميق بضرورة تأسيس ثقافة ، تنتقل بالوطن العربى من مهاوى التخلف إلى آفاق التقدم . رحمة الله عليه ، فمن أفضاله العديدة وإنجازاته التى لا تنكر ، أنه كان الأب الروحى الذى لولاه ما صدرت هذه المجلة .

وقد غادرنا صلاح عبدالصبور فى الرابع عشر من أغسطس ١٩٨١ ، والعدد الرابع من هذه المجلة فى المطبعة ، ولم يصدر هذا العدد - عن « قضايا الشعر العربى » - إلا بعد أن حمل نعي مؤسس هذه المجلة ، وأحد مؤسسي حركة الشعر العربى الحر كلها . وتولى أستاذنا الدكتور عز الدين اسماعيل الإشراف على هيئة الكتاب ، ثم انتقل إلى الإشراف على أكاديمية الفنون ، وظل رئيسا لها إلى أن تركها بعد أن بلغ الستين من عمره ألد يد باذن الله . وظل عز الدين اسماعيل - لأكثر من عشر سنوات - حريصا على

«فصول» حرصه على الحلم الذى انطلقت منه ، فلم ييخل عليها بوقته وجهده ، منذ أن صدر عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ إلى أن صدر عددها السابق فى فبراير من هذا العام . ولقد ظلت هذه المجلة فى الصدارة من شواغله ، ونرجو أن تظل كذلك ، وأن لاينقطع تواصله بالكتابة مع قرائها ، فمن يقومون على تحرير هذه المجلة هم تلاميذته الذين كانت أيديهم يده فى مبتدى أمر هذه المجلة .

ومن الوفاء للتقاليد العلمية التى نشرف بالانتماء إليها ، قبل تقاليد الوفاء الشخصى لأستاذنا عز الدين اسماعيل الذى نحمل له كل التقدير ، أن نؤكد الدور الذى قامت به هذه المجلة ، تحت إشرافه ، وبمساعدة كل من عاونه ، وأن نقرر أنها مضت فى تحقيق الحلم الذى انطلقت منه إلى إنجاز لا بد من تسجيله بالإعزاز والفخر . لقد أسهمت هذه المجلة فى تأصيل الخطاب النقدى الجديد ، والتعريف باتجاهاته ، وإشاعة مصطلحاته . وأتاحت لطائفة من الأصوات الجديدة ، فى النقد الأدبى ، أن تتواصل بفكرها الجديد مع قراء الوطن العربى من المحيط إلى الخليج . وكانت ملتقى نقديا قوميا ، تضافرت فيه جهود نقاد مصر وأقرانهم فى كل أقطار الوطن العربى ، بل خارج حدود الوطن العربى ، بون تفرقة أو تمييز . وكان سعى المجلة فى أن تكون ملتقى قوميا للفكر الأدبى ، فى حوارهِ الخلاق ، يوازى سعيها فى أن تكون ملتقى إنسانيا لكل اتجاهات النقد الأدبى فى العالم كله . وبقدرة حرصها على فتح الأبواب المغلقة ، بين مختلف التيارات النقدية ، كانت ساحة مفتوحة لأنواع متعددة من التجريب النقدى الذى خلف صدمات حداثية متعددة الأثر فى قرائها . ولم تكف هذه المجلة عن الإنصات إلى نبض الواقع الأدبى ، فى إيقاعه المتغير ، دائما ، وفى تحولاته المتسارعة المتدافعة .

ولابد أن نذكر بالتقدير كل من أعان على الوصول بهذه المجلة إلى ماحققت من إسهام : صلاح فضل الذى يواصل عطاءه فى هذا العدد الجديد ، والذى لم ييخل علينا بوعونه ورأيه ولم يعق عن الإنجاز المباشر معنا سوى عمله الذى نرجو له التوفيق كله فى جامعة البحرين . وسامى خشبة أول مدير لتحرير هذه المجلة ، قبل أن ينتقل منها إلى «إبداع» . واعتدال عثمان التى قدمت للمجلة الكثير من جهدها . والمرحوم أحمد بدوى الذى كان يصل الليل بالنهار مصححا تجارب طباعة المجلة فى سنيها الأولى . وفتحي أحمد الذى أسهم فى الإشراف الفنى . والمرحوم سعد عبدالوهاب الذى لازالت بصماته الإبداعية على هذه المجلة ، والذى كان يضرب للجميع مثالا فريدا للفنان المبدع الذى وهب حياته وإبداعه لما يؤمن به . وغير هؤلاء كثيرون من أساتذتنا الذين لم ييخلوا على هذه المجلة بالرأى

والمشورة: زكى نجيب محمود ، وسهير القلماوى ، وشوقى ضيف ، وعبد الحميد يونس ، وعبد العزيز
الاهوانى ، وعبد القادر القط ، وفاروق خورشيد ، ولويس عوض ، ومجدى وهبة ، ومصطفى سويف
ونجيب محفوظ ، ويحيى حلى .

٢

إن كل ما خلقته «فصول» فى رحلتها التى امتدت لأكثر من عشر سنوات هو ما
نبدأ منه ، ونحرص عليه ، ونأمل فى أن نضيف إليه نون أن ننقص منه ، ونزيد عليه نون
أن نتخلى عنه . ويرجع ذلك إلى أن كل العاملين فى هذه المجلة ، فى رحلتها الجديدة ، هم
بضعة من إنجازها ، وينطوون على الحلم الذى انطلقت منه ، ويؤمنون أن هذا الحلم
يسلمه جيل إلى جيل ، فى حركة عطاء لا يتوقف وتواصل لا ينقطع ، وفى تطلع دائم صوب
المستقبل . المستقبل الذى كان يحلم به صلاح عبد الصبور ، يوم أن تحدث عن :

الزمن الآتى بالنجمين الوضامين على كفيه

الحرية والعدل

إن الحلم بهذا المستقبل هو ما بدأت به هذه المجلة التى لا تجد نفسها إلا بالعودة إلى منبعها
الذى هو مبعثها ، كآنها العنقاء التى لا تتخلق إلا من رمادها ، ولا تنبث فتية ، عفة ، إلا من لهيب
تولدها الذاتى . وإذا كنا نبدأ من كل ما تحقق من قبل ، وندين لكل إنجاز سابق ، ونحترمه ونعترف
بفضله ، فإننا نعى أننا نبدأ من « هنا ... والآن » ، وليس من « هناك » أو « الأمس » . إن علينا أن
نضيف إلى ما نأخذه عن غيرنا ، فى الماضى أو فى الحاضر ، فى تراث «الأنا» أو إنجاز «الآخر» وإلا
أضعنا معنى الإبداع الذى يتحاور فيه الوصل مع الفصل ، والاتصال مع الانقطاع . والمؤكد أن
الإيمان بالمستقبل الذى نتطلع إليه هو الذى يجعلنا نزداد وعيا بما كانت - ولاتزال - تمثله هذه المجلة
لنا ولغيرنا ، ونزداد يقينا بأنها ليست ملكا لفرد ، كآنها إرث شخصى ، أو حكرا على جماعة ، كآنها
منشور حزبى ، بل هى ملك لكل الطامحين ، الجادين ، من أبناء هذه الأمة ، بمختلف اتجاهاتها
وتياراتها ، وهى تمد إليهم جميعا يدها ، وتفرد لهم كل صفحاتها ، نون تفضيل لأحد على أحد إلا
بالعلم الذى لا ينفصل عن جدية الاجتهاد وأصالة المحاولة ، والتشوف إلى الإضافة والرغبة فى

الاكتشاف ، والإيمان بالحوار واحترام حق المخالفة ، فما من أحد يحتكر المعرفة ، أو ينماز عن غيره
بتلج اليقين .

ولقد دفعنا ذلك إلى أن لانقوم بأى تغيير أو تعديل أو إضافة ، فى شكل هذه المجلة وقطعها
وتبويبها ومحاور تركيزها ، إلا بعد أن نسأل الذين يملكونها ، والذين تدين لهم بالوجود ، كتابا
وقراء . فأرسلنا مئات من الخطابات إلى هؤلاء القراء والكتاب ، فى كل أنحاء الوطن العربى ، وخارج
حدوده ، نسأل الراى ونطلب المقترح . وكانت سعادتنا غامرة لحماسة الاستجابة من كتاب هذه المجلة
وقرائها فى كل مكان . لهم منا جميعا الشكر على حسن ظنهم ، والتقدير لكل مقترحاتهم . ولقد أثرنا
البدء ، فى التغيير ، بما أجمعت عليه أغلب الاستجابات التى تلقيناها عن حجم المجلة وقطعها ،
تبويبها وترتيبها ، تعديل أولويات محاورها . وكل ما سوف يلحظه الكتاب والقراء من تغيير ، فى هذه
المجلة ، فهو منهم ، وإليهم يرجع فضله لو أحسنا تنفيذه ، وعلينا لومه لو أخطأنا فى الاجتهاد .

ولقد اقنعتنا الاستجابات الرائعة التى تلقيناها من الكتاب والقراء بصواب اختيارنا «الآدب
والحرية» محورا للعدد الجديد ، فالحرية سؤال إبداع ووجود فى الوقت نفسه . إن الحرية ، أولا ، هى
الجناح الذى يحمل (مع «العدل») طائر المستقبل إلى آفاق من التقدم الذى لا يحدّه حدّ . وهى ، ثانياً،
مطلب مبدعى الأمة العربية ومفكرها ، قبل أن يكتب عبدالرحمن الكواكبى عن « طبائع الاستبداد »
وبعد أن صاغ صلاح عبدالصبور أحلامه عن الزمن الآتى بالنجمين الوضامين على كفيه : الحرية
والعدل . وهى أخيراً ، الشرط الأول لازدهار أى نقد أدبى ، منذ أن علمنا طه حسين أن الحرية
ضرورة للحياة العقلية والإبداعية كلها . والحق أننا استعزنا عنوان هذا العدد من كتابات طه حسين
نفسها ، لنبين عن تواصلنا مع تراثنا التنويرى فى النقد الأدبى ، وتطلعنا إلى الإضافة إليه فى الوقت
نفسه . لقد بدأنا من حيث انتهى طه حسين ، عام ١٩٢٧ ، فى مختتم حديثه عن « الحرية والآدب »
فى بحثه «فى الآدب الجاهلى» حين قال :

« هذه الحرية التى نطلبها للآدب إن تنال لأننا نتمناها ، فنحن نستطيع أن نتمنى ،
وما كان الأمل وحده منتجا ، وما كان يكفى أن تتمنى لتحقيق أمانيك . إنما ننال هذه

الحرية يوم نأخذها بأنفسنا لا ننتظر أن تمنحنا إياها سلطة ما ؛ فقد أراد الله أن تكون
هذه الحرية حقا للعلم ، وقد أراد الله أن تكون مصر بلدا متحضرا يتمتع بالحرية في ظل
الدستور والقانون .

واخترنا أن تبدأ هذه المجلة رحلتها الجديدة بأن تسهم في أن نثال جميعا هذه الحرية التي
يتحدث عنها طه حسين ، بأن يأخذها كتاب هذه المجلة بأنفسهم ، ويتناولوها في تحليلاتهم
ويمارسوها بأقلامهم ، في مجالات النقد الأدبي ، نظرا وتطبيقا ، بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم .

٤

إن مهمة « فصول » تتجاوز المفرد إلى الجمع ، والعقد من السنوات إلى العقود من الزمان .
والعلم الذي تسعى إلى تحقيقه يربطها بكل جهد جاد ، يسعى إلى تأسيس خطاب نقدي جديد ، في
كل قطر من أقطار الوطن العربي ، ويصلها - وصل المتابعة اليقظة والإضافة المنتجة - بكل إبداع
أدبي أو فكري ، في كل بقعة من بقاع العالم المعاصر الذي نعيش فيه . وهي تفتح صفحاتها لكل
تجريب نقدي يؤسس تقنيات واعدة ؛ وكل قراءة كاشفة لاتقنع بما هو متاح ، أو مبذول ، أو معطى ؛
وكل تأصيل أو تنظير يطمح إلى أفق مغاير من العطاء .

وإذا انحازت هذه المجلة إلى شيء ، في رحلتها الجديدة ، فإنما تنحاز إلى حرية كتابها في
الاجتهاد ، وحرية قرائها في الحوار مع هذا الاجتهاد ، وحريتها هي في أن تكون مع الحرية التي
تعنى الإبداع .

رئيس التحرير

الأدب والحرية

شكري عياد

الحرية - مفهومها مطلقا - لا وجود لها إلا في الذهن . أما في الواقع فلا توجد إلا حريات نسبية . لأن نقبضها « الضرورة » مصاحب لها دائما ، من أخط حالات الجسم إلى أسمى سباحات الروح . وقد بدأ تصور اليونان أن الضرورة (أنانكي) قانون لا يفلت من سلطانه حتى الآلهة !



ولكن مشكلة الحرية تتمثل لنا في أشد صورها مأساوية حين تشير إلى علاقة سلبية بين الكاتب والسلطة . ومراكز السلطة في المجتمع كثيرة ، تهيمن عليها السلطة الكبرى ؛ سلطة الدولة . ولا تكمن المأساة في أن سلطة الدولة يمكن أن تكون مطلقة وغاشمة ؛ فسلطة الدولة مهما تكن غاشمة أو ظالمة فإنها لا يمكن أن تكون مطلقة . بل إن مبدأ « الضرورة » المناقض لمبدأ « الحرية » لا يتمثل في شيء ، كما يتمثل في أعمال الدولة . وقاعدة أن السياسة هي فن الممكن قاعدة صحيحة في كل عصر وفي كل مكان . لقد أخطأ هيجل عندما زعم أن الدولة تصور درجة من درجات المطلق ، وتعبّر في مختلف صورها عن مستويات متصاعدة للحرية - حرية الإنسان . بل إن المشاهد والثابت من عبر الماضي والحاضر هو أنها على العكس من ذلك تماما ؛ فهي قائمة على مبدأ الضرورة ، ولا تزال الدولة تضع مختلف القيود على الحريات ، بحيث تبقى ممارسة الحرية خاضعة أبدا لما تقرره الضرورة . لا تشغل أكثر من الحيز الذي تسمح به مولاتها الضرورة .

أما الكاتب - وأعني به المفكر الفنان الذى يذيع فكره على الناس بمختلف الطرق - فمكانه بإزاء الدولة كمكان الحرية بإزاء الضرورة . الكاتب لا يقبل من القيود إلا ما هو أصيل فى بنية الفكر أو بنية الفن ، وما يفرضه على نفسه كى يتمكن من إيصال فكره وفنه للناس . وحتى هذه القيود لا يقبلها إلا وهو فى صراع أليم مع ذاته ، ولكنه قد يشعر بشيء من الراحة إذا رأى أنه استطاع أن يمتلئ ولو لحظة بمعنى الحرية ، وأن يوحى إلى الناس - ولو لمحا - بسر هذا المعنى وسحره .

والدولة تخاف هذه الحرية ، لأنها تخاف أن تغرى الناس بالتمرد على ما تلزمهم إياه من قيود الضرورة . ولذلك تنظر إلى الكاتب بعين الريبة . يقال إن ستالين لم يكن يخاف سوى الكتاب . وقد جعل على الكتاب وزيراً أو خفيراً . ولذلك كان من شأن الكتابة فى عهده ما كان ؛ فأجود الكتابات فى عهده - وهو قليل - ما لم ترض عنه الدولة ، وأقل هذا القليل ما تمكن مقارنته بما خلفه العمالقة الروس فى العهد القيصرى . ولم يكن العهد القيصرى أقل استبداداً ولكنه كان بحسب الأدب ترفيهاً وتسلياً ، ولا يعرف من عظيم خطره ما عرفه ستالين .

وهذا ما يضاعف مأساة الكاتب فى العصر الحاضر . فقد بات الغريمان على معرفة عميقة كل بالآخر . وكل يرى أنه على الحق . هل يمكن أن ترى البشرية عصراً تعزّز فيه الدولة بالكاتب ؛ لأنها ترى فيه الحارس الأمين على شعلة الحرية ، شعلة المثل الأعلى ، التى إن خمدت سقطت الدولة فريسة للضرورة ، وديست بالأقدام ؟

الشروط الاجتماعية للإبداع

مصطفى سويف

مقدمة :

أم كانت متمثلة في تغيير وجه الحياة المادية للمجتمع ، كما هو الحال في الإبداع العلمي والتكنولوجي .

ومع أن الحديث عن الرسالة الاجتماعية للإبداع بأنواعه المختلفة مسألة بالغة الأهمية ، وقد لقيت من العناية ما هي جديرة به عند كثير من الكتاب ، فإن الحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع ، وهو الذي يضع البعد الاجتماعي عند المنبع ، لا يقل عن ذلك أهمية ، وقد آن الأوان لكي ينصرف بعض الجهد إلى هذا الأمر فيعيد إلى الدراسة العلمية للإبداع والمبدعين توازنها وتكاملها : فالإبداع أو الابتكار أو الاختراع ، أو الاكتشاف ، أيًا كان الاسم الذي نداوله، إنما يشير إلى ظاهرة بشرية ، مهما قيل فيها ، فهي في نهاية الأمر تصدر عن أشخاص يعيشون في واقع اجتماعي بعينه ، ويتأثرون بما ينطوي عليه هذا الواقع سلباً وإيجاباً . وليس صحيحاً على إطلاقه القول بأن شعلة العبقرية كغيلة بالتغلب على سليات البيئة ، ولكن الصحيح أن صدق هذا القول لا يتعدى حدوداً بعينها مهما اتسعت . والصحيح أيضاً أن المجتمع مسئول بشكل ما ، ودرجة ما ، عن ثروته من النابغين والمبدعين؛ لأنه وإن لم يكن قلداً على تقديم الشروط

يوشك الحديث عن الإبداع أن يكون اهتماماً بأمر شديد الفردية ؛ فما أكثر الكلام عن الأسى النفسية (الفردية) للإبداع ، وما أندر الأسماء البارزة التي يرد ذكرها في الصحف وفي أجهزة الإعلام باعتبارها علامات على طريق الإبداع الأدبي أو الفني ، وما أبعد المسافة التي يشعر بها الشخص العادي فاصلة بينه وأمثاله من ناحية وأولئك المبدعين المبرزين من ناحية أخرى . هذه الشواهد وغيرها كثير مسئولة بصورة أو بآخر عما أشيع في المناخ الفكري السائد من أن الحديث عن الإبداع إنما يتناول أمراً شديداً الفردية .

صحيح أن البعض يرون في هذا الأمر الفردي بُعداً اجتماعياً ، ولكنهم في معظم الأحيان يرون أن هذا البعد قائم من ناحية المصعب لا من ناحية المنبع . فهم يتكلمون عن التلقى أو الاستقبال الاجتماعي للعمل الإبداعي ، ويرون أن هذا العنصر هو الحلقة الأخيرة لخطوات الفعل الإبداعي . بمعنى أن الإبداع بمعناه الحقيقي لا يكتمل إلا أن تكون له رسالة اجتماعية ، سواء أكانت هذه الرسالة متمثلة في تعديل البنية المعنوية للمجتمع ، كما في حالة الإبداع الفني والأدبي ،

في سياق التراث العلمي للموضوع . ويكفي أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر بعضاً من أعمال عبد الحليم عمود ، وزين العابدين درويش ، ومصرى حنورة ، وعيسى الدين حسين ، وشاكر عبد الحميد .

وغنى عن البيان أن هذه الدراسات المستفيضة انتهت إلى حصيلة من النتائج لا تكاد تقع تحت حصر . ولكننا نكتفى من هذا الكم الكبير بذكر عدد محدود من الحقائق التي التفت عندها معظم الدراسات المحلية والعالمية ، وهي حقائق تتعلق بالخصائص الكبرى للتفكير الإبداعي ، وفي مقدمتها ثلاث ، هي :

— الحساسية المرهفة لإدراك ما تنطوي عليه مواقف الحياة المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وتعتبر هذه الحقيقة نقطة الانطلاق للتفكير المبدع . وجدير بالذكر أن رؤية المبدع للثغرات على هذا النحو قد لا يشاركه فيها أحد ممن يحيطون به ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . وجدير بالذكر أيضاً أن الاختلاف في الرؤية بينه وبينهم قلما يظل اختلافاً على المستوى المعرفي فحسب ، بل إنه يكون أشمل من ذلك ، إذ ينطوي على تصدع في العلاقات الإنسانية التي تربطه بمن حوله ، علاقات التعاطف والانتباه المتبادل . ويزداد هذا التصدع خطراً بقدر ما يستثبته اختلاف الرؤية من صدمات متوالية ومتعددة المستويات . بل إن الرؤية نفسها تزداد افتراقاً عن رؤيتهم كلما ازدادت الصدمات إلحاحاً . ولا نلبث أن نكتشف أن هذه الرؤية أو هذه النظرة للأمور لم تكن مجرد عملية معرفية ، بل كانت منظومة مركبة من عناصر معرفية ، (تجمع حول معاني الصواب والخطأ) ، وعناصر وجدانية قيمة ، (تتألف حول مشاعر الرغبة والمفاضلة) ، وعناصر دافعية (تشير إلى التوجه الواجب للفعل) .

هذه هي الخاصية الأولى والمتنطق الأولى للفكر والسلوك الإبداعي . ومع أن معظم الحديث في مقالنا الراهن سوف ينصب على المقضييات الاجتماعية لهذه الخاصية ، فقد يكون من الحكمة أن نشير إلى جانبين آخرين من جوانب التفكير الإبداعي لما يمكن أن يترتب على تفكيكها ووصفها من مزيد من تأكيد المعاني والدلالات المرتبطة بخاصية «الحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات» ، وذلك لما بينها وهذين الجانبين

الكافية لقيام نهضة إبداعية بين جناته ، فهو قادر على تقديم الشروط الضرورية لقيام هذه النهضة، وتكفل الاستعدادات النفسية بتقديم بقية الشروط . ولكي ندرك وزن المسؤولية الملقاة على عاتق المجتمع في هذا الصدد ، يكفي أن نعيد صياغة الحقيقة السابقة بما يبرز مرادنا ، فنقول : صحيح أن المجتمع لا يستطيع أن يخلق العبقري ، لكنه يستطيع أن يقتلها . لهذه الأسباب مجتمعة رأينا أن نكرس هذا المقال للحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع . إن القضية الحقيقية التي يجب أن نؤرقنا هي أن الإبداع (من وجهة النظر الاجتماعية) ضرورة يقتضيها حفظ البقاء الاجتماعي . كان الأمر كذلك دائماً . وأصبح كذلك بصورة أشد إلحاحاً في العصر الحديث ، في هذه الأيام وفي هذه الأعوام . ومادام الإبداع ضرورة بهذا المعنى فقد وجب بكل المعايير أن نكشف عن شروطه وأن نكُنْ لها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً . وقد كثُر الحديث عن الشروط النفسية للإبداع ، ولكن الشروط الاجتماعية للإبداع قلما تنصرف إليها جهود الباحثين والكتاب .

سوف نبدأ بحديث مقتضب عن بعض خصائص التفكير الإبداعي ، وسوف نتقى من بين هذه الخصائص ما يبرز بصورة لا لبس فيها أهمية توفر شروط اجتماعية بعينها حول المبدعين . ثم ننصرف في بقية المقال إلى بيان حقيقة الدور الذي تقوم به هذه الشروط في تيسير الإبداع ، ودعمه ، وتنشيطه .

بعض خصائص التفكير الإبداعي :

يعتبر اهتمام علماء النفس بدراسات التفكير الإبداعي ، والسلوك الإبداعي بوجه عام ، إحدى العلامات المميزة لجهودهم في النصف الثاني من القرن العشرين . فقد نشطت هذه الجهود في كثير من دول العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، حتى لقد أصبح المنشور منها يعد بالآلاف قلماً لا يحجزا . وكانت مصر من أشد الدول تبكيراً في العناية بهذا الموضوع ، واتصلت عنايتها هذه إلى وقت قريب ، بحيث بلغ رصيدها في هذا المجال بضع عشرات من البحوث رفيعة المستوى ، سواء من حيث التمكن المنهجي ، أو من حيث الوزن النسبي للنتائج

من تساند متبادل وتفاعل متعدد المستويات . هذان الجانبان هما :

— المرونة : ويقصد بها القدرة على تغيير زاوية النظر إلى الموضوع الذى يتناوله التفكير . وتبدو هذه الوظيفة فى أبسط صورها وأشدها «سيولة» فى ألعاب الأطفال ، عندما يحولون الكرسي أو عصا المكينة إلى حصان يمتطونه أو دراجة بخارية يتسابقون بواسطتها فيما بينهم . وتبدو فى أرقى صورها عند المكتشفين والمبتكرين ، حيث تقوم جهودهم على تقديم منظور جديد ، فى إطار جديد لموضوع قديم ، ويتلخص الابتكار فى عملية تفكيك لكيان مألوف ، إلى أجزائه الأولية ، ثم إعادة تركيبها فى سياق علاقات جديدة تؤدى إلى ظهور كيان جديد غير مألوف . ومن هنا يقال إن جزءاً كبيراً من تجليات المرونة ، إنما يبدو فى وضع تعريفات جديدة لموضوعات قديمة .

— الأصالة : ويقصد بها تفضيل البحث عن الحلول غير المسبقة للمشكلات المطروحة ، وتفضيل ذلك على الأخذ بالحلول الشائعة أو التقليدية . والأصالة ضد المجازاة والامثال . وجدير بالذكر أن النسبة الغالبة من الأشخاص يميلون إلى الأخذ بالحلول النمطية ، والدفاع عنها ، والدعوة إلى تبنيها ، كل ذلك بحماس يبلغ حد الغضب العنيف أحياناً .

على ضوء هذا التحديد لخاصيتي (أو وظيفتي) المرونة والأصالة ، يتضح كم هما مساندتان للخاصية الأولى ، ومتداخلتان معها . ولا يعنى الانصراف بعد ذلك فى المقال الراهن إلى تركيز الضوء على خاصية الحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات أنها وحدها الجديرة بالاهتمام عند الكلام عن الشروط الاجتماعية للإبداع . ولكن مقصدنا هو الحرص على الابتعاد عن التشبث وربما أتبع لنا فى المستقبل القريب أن نفرّد لكل من المرونة والأصالة مقالاً يوفيهما حقهما فيما يتعلق ببيان الشروط الاجتماعية المواتية ، والشروط المعاكسة لكل منهما .

الشروط الاجتماعية للإبداع :

هناك عدد كبير من الشروط الاجتماعية التى تتدخل¹ بالتنشيط أو بالتعويق فيما يتعلق بانطلاق التفكير الإبداعي .

وهى تتدخل بطرق مختلفة ، وبأوزان متباينة . ويملك علماء السلوك الآن من أساليب البحث والتحليل مايسمح بتحديد هذه الشروط وتعيين أوزانها بدرجة عالية من الموضوعية . ولكن ، كما أننا نحاشينا أن نقدم حصراً شاملاً بجميع أبعاد التفكير الإبداعي ، سعيًا وراء تركيز الحديث ، فكذلك نترك جانباً مطلب الحصر الشامل للشروط الاجتماعية ونعتمد إلى الحديث عن أهم تلك الشروط ابتغاء تقديم حديث خالص من عوامل التنشيت .

نبدأ أولاً بمقدمة لابد من استهلال الحديث بها ، لأن فهمها وتقديرها حق قدرها شرط لابد منه لسلامة النظر فى طبيعة العلاقة بين التفكير الإبداعي وشروطه الاجتماعية .

أولاً :

يحسن التنبيه إلى أن العلاقة بين الإبداع وتلك الشروط علاقة دينامية ، بمعنى أنها علاقة فعل وانفعال ، وليست علاقة تجاور أو تتابع أو تماس على السطح . إن السياق الاجتماعي لايمكن تشبيهه بالوعاء الذى يحتوى الفرد بداخله . بل الواجب أن نشبهه بمجال ضوئى ، كإن الأفراد أجسام نصف شفافة تسبح فى هذا المجال ، هذا تشبيه يتفق إلى حد كبير مع ما نلاحظه فى الواقع الحى كما نعيشه . وأفضل منه التشبيه بالغلاف الجوى يكتنف الكائنات الحية ، فهو يحيط بها ، وينفذ فيها ، ولا يقتصر أمره على ذلك بل يمتد إلى إحداث تغيرات جوهرية فى أنسجتها ، بحيث يتوقف جزء كبير من نشاطها الحى على ماينفذ فيها كما وكيفاً .

ثانياً :

يضاف إلى الحقيقة السابقة أن ماينفذ من البيئة المادية إلى داخل الكائن يفقد هويته الأصلية ويستحيل إلى جزء من هوية الكائن الذى نفذ فيه . فالأوكسيجين الذى ينفذ إلى داخل الحيوان أو الإنسان يصبح جزءاً لاينجزأ من كيمياء الدم ، والضوء الذى ينفذ فى النبات يصبح جزءاً لاينجزأ من عملية التمثيل الكلوروفيل ونواتجها . والكلام الذى يقع على مسامع الوليد البشرى منذ الأيام الأولى لولادته تنفذ أنماطه إلى نسيجه العصبى لتصبح جزءاً جوهرياً فى عملية برعجة هذا الوليد ليصبح كائنًا ينطق باللغة (ويلغة بعينها) . ولولا الأوكسيجين ،

النفس الحديث . وكان أول ذبوعه منذ أواسط الخمسينيات .
ويشار به إلى نوع معين من السلوك يقوم أساساً على «التقبل الإيجابي للاختلاف» ، أى أن أُنقل حقيقة أن «الأخر» يختلف عني في الرأي وفي الاتجاه ، وأن أشكل سلوكي أخذاً في الاعتبار هذه الحقيقة ، بالإضافة إلى حقيقة أخرى أساسية هي أنني لابد أن أبقي على درجة من التعاون معه لأننا مضطران إلى العيش معاً في حقل اجتماعي واحد (مجتمع واحد ، أو مجال عمل واحد ، أو أسرة واحدة . . . الخ) ، فإذا أمكن تحقيق ذلك كانت المحصلة النهائية هي صدور «السلوك الاجتماعي التكاملي» ، وهو المصطلح الذي صكه هارولد أندرسون في أواخر الثلاثينيات ، يميزا بينه وبين السلوك التسلطي ، وهو السلوك الذي يقوم على (أو يهدف إلى) محو ما يميز «الأخر» أو يجعله متفرداً .

ولزيد من الفهم والتعمق يمكن للقارئ أن يتصور التسامح واحداً من الأبعاد الرئيسية للسلوك الاجتماعي (سلوكنا نحو الآخرين ، أو سلوك الآخرين نحونا) ، وهو بهذا الوصف قابل لأن نثقل له بتدريج متصل (حسب لغة أهل الاختصاص) . فهناك درجات من التسامح : أعلاها مانسميه بالسلوك الاجتماعي التكاملي الذي يسلم باختلاف الغير ويدخل ذلك في حسابه ، وأدناها السلوك التسلطي الذي يتجه إلى قهر الغير إجباراً له على محو هذا الاختلاف . وفيما بين الدرجتين العليا والدنيا تتوزع درجات يتضاءل حظها من الإيجابية ، ويزايد نحو مزيد من السلبية . ويمكن تصور مضمونها على النحو الآتي : «قبول المناقشة على أساس احتمال الاقتناع» ثم «قبول مبدأ المناقشة فحسب دون توقع لاحتمال الاقتناع» ، ثم «مجرد السماح بالتعبير عن وجهة النظر المخالفة مع تجاهلها وتجاهل ما يمكن أن يترتب عليها» ، ثم «عدم السماح بالتعبير عن الرأي المخالف مع التسليم الصامت بوجود الاختلاف» ، يليه «عدم التسليم بالاختلاف حتى ولو كان صامتاً» (وهو النهج الذي يسود في النظم الشمولية الصريحة) ، وأخيراً «الضغط القاهر في اتجاه المجازاة» .

هذا تصور رأينا أن نقدمه بهذه الدرجة من التفصيل ، لكي يتسنى للقارئ أن يدرك أنه يمكن إدخال أقدار من الضبط لا بأس بها على المقارنة بين الأجواء الاجتماعية المختلفة من

والضوء ، والكلام ، لما استمر تدفق الدم يحمل شحنة الحياة ، ولا وجد النبات سبيلاً إلى تكوين بلاستيدات الخضراء ، أساس كيانه النباتي ، ولا نطق الطفل بالكلام ، أساس كيانه الإنساني .

من هاتين الحقيقتين معاً ، يتضح كيف أن العلاقة بين الخارج والداخل ، (الخارج المادي والاجتماعي ، والداخل المادي والعصبي / النفسي) علاقة على درجة عالية من التعقد والتوثق . ويكفي أن نفكر في نشوء اللغة وارتقاها عند الطفل ، أو في بزوغ الضمير وتبلوره (أو مانسميه أحياناً سُلُم القيم الأخلاقية) ، أو في بزوغ الأنا (نواة الشخصية) حتى ندرك أن الخارج والداخل على درجة عالية من التواصل ، تجعل الداخل مشروطاً بالخارج إلى حد كبير ، بل تكشف عن أن قدراً كبيراً من «الداخل» ليس سوى هذا الكيان الاجتماعي المحيط وقد تحول إلى شفرة عصبية نفسية . ولا يعني ذلك أن «الداخل» لا يرتد على «الخارج» ليؤثر فيه ويعيد تشكيله ، ولكن تلك قصة أخرى لا محل للخوض فيها في هذا السياق .

لم يكن بد من هذا الاستهلال حتى يرسخ في عقل القارئ وجودانه عالم المعاني والدلالات التي نرجو توصيلها عن الشروط الاجتماعية للتفكير والسلوك الإبداعي .

أما بعد - فثمة ثلاثة شروط اجتماعية للإبداع تعتبر بالغة الأهمية ؛ هي :

التسامح tolerance ، والمطاوعة (أو القابلية للتشكل) plasticity ، والتشيط activation .

ومرة أخرى لن نتحدث في هذا المقال عن الشروط الثلاثة ، ولكننا سنكرس المقال كله لتفصيل القول في شرط التسامح ، طبيعته ، وما ينطوي عليه من مكونات أساسية ، وكيف تتدخل هذه المكونات لتشيط الحساسية لإدراك الثغرات أو المشكلات ، أو لتشيطها ، فيكون في ذلك إيدان بيده مسيرة الإبداع أو بوادعا .

التسامح :

يشيع استخدام هذا المصطلح في فرع علم النفس الاجتماعي ، وفرع بحوث الشخصية ، من بين فروع علم

حيث مستويات التسامح التي توفرها لأبنائها أو لمن يتعاملون في إطارها .

على ضوء هذا الوصف والتحديد لشرط التسامح يمكن للقارئ أن يتصور بيسر بالغ كيف أنه الشرط الأول بين الشروط الاجتماعية للإبداع . وثائق الأولية ، بل الأولوية ، في هذا الصدد من كون الخطوة الأولى في طريق الإبداع (كما يصدر عن الفرد) هي الحساسية المرهفة لإدراك ما تنطوي عليه المواقف المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وقد قلنا من قبل إن رؤية المبدع (أو من هو مرشح للإبداع) للثغرات في مواقف الحياة على هذا النحو قد لا يشاركه فيها أحد ممن يحيطون به ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . إن الأولوية التي تحتلها خطوة الحساسية المرهفة لإدراك ما تنطوي عليه بعض مواقف الحياة من مشكلات بهذه الصورة التي نصفها هي التي تستدعي أن يكون للتسامح مكانة الشرط الاجتماعي الأولي لانطلاق الإبداع . ويقدّر ما يتعطل هذا الشرط (تعملاً يمكن قياسه على التدرج المتصل الذي أشرنا إليه) تزداد احتمالات تعويق الإبداع .

من هذا المنطلق نفهم كيف أن حجم ثروة المجتمع (أي مجتمع) من الإبداع والمبدعين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى شجوع التسامح كخاصية من خواص السلوك الاجتماعي السائد فيه . صحيح أن الحديث عن جموع المبدعين (مجموع الأدباء والفنانين والعلماء والمخترعين والمصلحين ... الخ) شيء والحديث عن المبدع الفرد شيء آخر ، لأن الآثار المترتبة على الأقدار المختلفة لتعطل التسامح بالنسبة لهذا المبدع تختلف عنها بالنسبة لذلك ، فالمسألة لا تتم بصورة آلية . يتعطل التسامح فيتعطل الإبداع عند كل شخص مرشح للإبداع ، بل هناك أنواع وأساليب للمقاومة والتحاييل والالتفاف ... الخ ، وهي أساليب تتفاوت كما وكيفاً من مبدع إلى آخر . لكن ما يميزنا في هذا الموضوع من السياق هو المنظور الاجتماعي للإبداع ، وهو ما نسميه دائماً بمجموع ثروة المجتمع من الإبداع والمبدعين ، بفئاتهم المختلفة (تبعاً لاختلاف مجالات نشاطهم) ، وبمستوياتهم المتباينة ، وبدرجات عموم المتفاوتة على طريق النضج الاجتماعي . إن الحيلة مليئة بأولئك وهؤلاء ، وأي شائبة تصيب مناخ التسامح لا تلبث آثارها أن تصيب البعض بنوبات من الشعور بالتهدد قد تكون قاضية . والنتيجة أن

المعين الذي يضم البراعم والأزهار والثمار يتسرب إليه القحل والموات شيئاً فشيئاً . ولعل حساب الاحتمالات أن نبشنا هنا بأن حجم الإصابات التي ستحقق بالبراعم سوف يفوق كثيراً حجم ما يصيب الأزهار والثمار . فهل هذا ما يمكن أن نرتضيه ؟ وإذا ارتضاه فرد أو قلة من الأفراد ، فهل ترتضيه الإرادة الجماعية ؟ وماذا عن مستقبل الأمة ؟

مقومات التسامح :

نعود فنذكر القارئ بما قلنا منذ قليل من أن مفهوم «التسامح» كما نستخدمه في السياق الراهن مستمد من مجال علم النفس الاجتماعي ، وبحوث الشخصية . وهو مجال تتصرف عناية الدارس فيه إلى النظر في التفاعلات بين الأشخاص بعضهم البعض ، وكذلك بينهم وبين مجتمعاتهم ، للوصول إلى أفضل صياغة ممكنة للقوانين العلمية المنظمة لهذه التفاعلات . فإذا تحولنا من قاموس علم النفس الاجتماعي إلى قاموس السياسة (علماً وعملاً) ، فسوف نجد أن مفهوم التسامح هذا يستحيل إلى مفهوم «الديمقراطية» ؛ وأن مفهوم الديمقراطية لا بد من تحليله على محورين ، أحدهما محور علاقة الحاكم بالحكوم ، أو السلطة بالمواطن . والثاني محور علاقة المواطن بغيره من المواطنين . وسوف نجد أن المحور الأول تحكمه علاقات تدور حول مفهوم «الحرية في مقابل القهر» ، بينما المحور الثاني تحكمه تفاعلات تدور حول مفهوم «التراضي في مقابل التناحر» .

ونعود بعد ذلك إلى النظر فيما أوضحناه من قبل عن علاقة التسامح بالإبداع ؛ نعيد النظر في هذه العلاقة مع إعطاء أنفسنا حرية الحركة بين مفهوم «التسامح» من ناحية ، ومفهومي «الحرية» و«التراضي» من ناحية أخرى . فإذا نرى ؟

في مقال نشره هادلي كانتريل ، أحد كبار علماء النفس الاجتماعيين في الولايات المتحدة الأمريكية ، عام ١٩٦٤ ، أي منذ حوالي ثلاثين سنة ، بعنوان «التصميم البشري»^(١) (بمعنى الخطة الأساسية ، أو البرنامج الأسلي الذي فطرت عليه سيكولوجية البشر) يقدم الكاتب تلخيصاً بليغاً لبحث حضاري مقارن تم إجراؤه تحت إشرافه في أربعة عشر بلداً من

(١) the human design

هكذا كانت بدايات المبدعين جميعاً ؛ في النصف الثاني من القرن السادس عشر . كان كوبرنيكس يرى أن الأرض لا يمكن أن تكون مركز الكون ، وهو الأمر الذي كان يعتبر حينئذ من بديهيات علم الفلك ، لكن كوبرنيكس استمسك بحقه في المخالفة ، وقاده ذلك إلى اكتشاف أن الشمس هي مركز الكون . وفي بداية القرن السابع عشر لم يكن كبلر سعيدياً بالتصور السائد بين المحيطين به جميعاً من أن مدارات الكواكب في المجموعة الشمسية مدارات دائرية ، وظل متشبهاً بمخالفته ، يحاول أن يحقق ذاته المبدعة من خلالها حتى توصل إلى حقيقة أن المدارات بيضاوية ، وهو ما تبين فيما بعد أنه أقرب إلى الصحة . وفي بداية القرن السابع عشر أيضاً كان جاليليو يحاكم لتمسكه بموقف المخالفة إذ يرى أن الأرض هي التي تدور حول محورها ، بينما الجميع من حوله يرون أن الكون هو الذي يدور حول الأرض في حين أن الأرض ثابتة لا تتحرك . وفي الفترة التاريخية نفسها كان وليم هارفى غير مقتنع بالتصور السائد من حوله بشأن حركة الدم في جسم الحيوان والإنسان ، وهو التصور الذي ساد منذ أشاعه جالينوس في القرن الثاني الميلادي ، وكان يستند إلى تصور مؤداه أن القلب يتكون من غرفتين اثنتين فقط . وظل هارفى محتفظاً بشعوره بأن هذا الوصف ينطوي على ثغرات تجعله غير مقنع إلى أن تمكن من اكتشاف أن القلب يحتوي على أربع غرف ، أذنين وبطينين ، وأنه يوجد بين كل أذين والبطين الذي يقع تحته صمام يسمح بإنفاد الدم في اتجاه واحد ، من الأذين إلى البطين ، ومنه يتجه الدم إلى الأوعية الدموية ويتوزع في الجسم ليعود في نهاية المطاف إلى الأذين من جديد فيضخ في البطين وهكذا . بذلك أمكن تصحيح خطأ جسيم كان شائعاً في هذا الموضوع . وعلى هذا النحو تنتظم معظم قصص الإبداع في دقائقها الحية ، حساسية مرهفة لإدراك ما ينطوي عليه الرأي أو الاعتقاد أو المنظور الشائع من ثغرات تجعله غير مقنع ، وشمسك المبدع بمقتضيات حساسيته ، بوجهة نظره المخالفة للشائع (التي لا تكون في البداية متبلورة واضحة المعالم ، ولذلك نسميها مجرد حساسية ، أو توهم ، لوجود تناقض أو خطأ دفين) . ويمضي في طريق إبداعه حتى يثبت صحة شكوكه ويبلورها في وجهة نظر محددة . حدث هذا في تاريخ تقدم العلوم جميعاً ، الفلك ، والطبيعة ،

بلدان العالم . ومن المعلوم أن الدراسات الحضارية المقارنة (كما يجربها علماء النفس الاجتماعيون ، وعلماء الأنثروبولوجيا الحضارية) تهتم عادة بموضوعين رئيسيين : أحدهما إبراز أوجه الاختلاف بين السلوكيات في الشعوب المختلفة في أطرها الحضارية المتباينة ، وذلك لبيان مدى تنوع أنماط السلوك ، وبالتالي مدى اتساع نطاق المطاوعة البشرية أى قابلية النفوس البشرية للشكل بأشكال متعددة ، والثاني اكتشاف أوجه التشابه بين سلوكيات هذه الشعوب وذلك للإبانة عن المقام الإنساني المشترك برغم التباينات الظاهرة . ومن الجلي أن هادلي كانتريل قد انصرف اهتمامه في الخلاصة التي نحن بصدددها إلى الحديث عن المقام المشترك . وقد أحصى أحد عشر بُعداً لهذا المقام أو التصميم الأساسي . وفيما يلي نعرض لثلاثة أبعاد فحسب لأنها هي التي تهتمنا في هذا السياق :

أ - الحرية : ينشد الناس جميعاً ، حيثما كانوا ، الحرية ، ليمارسوا اختياراتهم التي في وسعهم أن يصلوا إليها .

ب - الكرامة الشخصية : مطلب أساسي للناس أن يمارسوا هويتهم كما يعيشونها ، وهذا ما يطلق عليه عادة « الحاجة إلى الكرامة الشخصية » .

ج - تأكيد الأمل : مطلب أساسي للناس كذلك أن يتوفر لهم قدر من الثقة أو اليقين من أن المجتمع الذي ينتمون إليه يحمل لهم درجة معقولة من الأمل بأن طموحاتهم سوف تتحقق .

خلاصة القول أن هادلي كانتريل يقدر أن الإنسان يتزع بطبعه إلى طلب الحرية في أن يحقق ذاته كما يعيشها ، ويتوقع من مجتمعه أن يتيح له ذلك . وقد خرج الرجل بهذه الحقيقة على ضوء ما جمعه من كم هائل من الحقائق الجزئية من خلال بحوث أجراها في أربعة عشر مجتمعا . فإذا أخذنا هذه الصيغة العامة وطبقناها على أحوال المبدعين والمبتكرين والمخترعين ... الخ كان مؤداه أن مطلباً أساسياً لهم أن تكون لهم الحرية في تحقيق ذواتهم اعتباراً من نقطة البداية ، الحق في « إدراك أن مواقف معينة في الحياة تنطوي على ثغرات أو مشكلات » ، في حين أن الكل من حولهم لا يرون ذلك . بعبارة أخرى ، الحرية في أن يستمسكوا بوجهة نظرهم المخالفة ، وأن يحاولوا تحقيق ذاتهم المبنية على هذه المخالفة .

والبيولوجيا ، والعلوم النفسية والاجتماعية . بل إن هذا الذى نتكلم عنه إنما يحدث لكل باحث علمي آيا كان مجال تخصصه ومهما يكن مستوى البحث الذى يقدم على إجرائه . هذا ما نستجله على الباحثين جميعا ، ومانعلمه لتلاميذنا في قاعات الدرس (تلاميذ الدراسات العليا بوجه خاص وهم الذين نعدّهم للحياة البحثية) ، فنعتبر عنه بقولنا إنهم يجب أن يعنوا بتنمية الحس النقدي لديهم ؛ فألى جانب التلمذ على أفكار السابقين والاعتداء بأعمالهم ، ينبغى لهم أن يكتسبوا مهارة النظر النقدي في أعمال الغير وأفكارهم ، وأن ينمّوا في أنفسهم مهارة اكتشاف الثغرات أو التناقضات ، فها هنا معين المشكلات البحثية الجديدة التى ترشحهم لتقديم إبداعهم الذى سوف يسهمون به في تقديم المعرفة العلمية . ومع أن الأمثلة التى ضربناها حتى الآن مستمدة من تاريخ العلم، قد اخترناها كذلك عن قصد ، لأن إنجازات الإبداع (التي تبدأ من الخلاف في الرأي وفي التوجه وأخذ هذا الخلاف مأخذ الجد) في العلوم تبدو ككيانات محسوسة أكثر من نظائرها في تاريخ الآداب والفنون .

ومع ذلك فتاريخ الإبداع في الآداب والفنون لا يقل في حقيقة الأمر واقعية ولا يقل فاعلية في تشكيل حاضر الشعوب ومستقبلها . ولا يقل اقتضاء للبدء من موقع المخالفة . وإلا فكيف نفسر ما فعله محمود سامي البارودي ليميز شعره عن أشعار من سبقه من شعراء مصر على امتداد القرنين التاسع عشر والثامن عشر ؟ وكيف نفهم ما فعله شوقي ليميز به عن البارودي ؟ وكيف نصف الجديد الذى جاءت به مدرسة أبولو في الثلاثينيات والأربعينيات ؟ ثم كيف نصف الإنجاز الذى قدمه بعد ذلك من اصطلاحنا على تسميتهم بأصحاب الشعر الحديث ، من أمثال صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازي ، وحسن طلب ؟ وما يقال عن الشعر يقال ما يناظره عن النثر ، من جورجي زيدان إلى هيكمل ، فيحيى حقى ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال الفيضان ، ويحيى الطاهر عبد الله .

وفي تاريخ الفنون التشكيلية تتكرر القصة ذاتها من حيث هيكلها الأساسى ، التقدم من منطلق المخالفة . لا يمكن فهم

ما حدث بعد كورين في منتصف القرن التاسع عشر إلا إذا فهمنا هذه الحقيقة البسيطة التى تفرض نفسها . مامعنى وما قيمة رينوار وديجا والانطباعيين ؟ ولماذا احتل ميزان مكانته المرموقة في التاريخ لما تفجر من تيارات فن التصوير المعاصر في بدايات القرن العشرين ، اعتباراً من بيكاسو وماتيس ومروراً بالتكيبية والدادائية والسريالية والتشقيط ... الخ . وفي فن التحت كيف تقدر قيمة رودان ، ثم ما استحدثه هنرى مور ، وجياكومى ؟ وعندنا في مصر ، كيف نفهم تاريخنا الفنى المواكب لنهضتنا الحديثة ؟ أى كيف نقوم الأدوار الإبداعية التى أداها كل من محمد حسن ، وأحمد صبرى ، ويوسف كامل ، ومحمود مختار ، ومحمود سعيد ، وحامد ندا ، وعبد الهادى الجزار ، وأدهم سيف وانلى ، ونبه عثمان ، ومحمد عويس ، وجمال السجيني ؟ هؤلاء جميعا ، لأنهم مبدعون فلا سبيل إلى فهم الأدوار التى أدوها ، ولا إلى تقويمها بطريقة موضوعية متبصرة إلا بأن نبدأ من نقاط المخالفة التى بدأ كل منهم رحلة عمره الإبداعى انطلاقاً منها .

وإذا تركنا تاريخ العلوم والفنون والآداب ، وانجهدنا بنظرنا صوب تاريخ التكنولوجيا أو تاريخ الاختراعات والمخترعين ، أو توجهنا صوب تاريخ الحركات الإصلاحية وأدوار المصلحين ، فالنتيجة الرئيسية واحدة : الدرس الذى يفرض نفسه على عقولنا هو أن جميع قصص الإبداع في جميع المجالات ، وعلى جميع المستويات (الرفيعة والمتواضعة) إنما تبدأ بالاختلاف ، ويتقدم الحدث بأصحابها نحو دعم هذا الاختلاف ، وفي طريق هذا الدعم يتم..تشغيل الأبعاد الأخرى للإبداع كالمرونة والأصالة وطلاقة الأفكار .

ترشيد العلاقة بين المبدعين ومجتمعاتهم :

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، ونعود فنجملها فيما يل :
أ - شهادة التاريخ في حق المبدعين جميعا ، أنهم يبدؤون دائما من مواقع خلاف بينهم وبين مجتمعاتهم .

ب - شهادة التاريخ ، في خطوته الكبرى ، بأن المجتمعات انتهى بها الأمر إلى الأخذ بتوجهات مبدعيها (وجهاً نظروهم وتوجيهاتهم) . صحيح أن ذلك تم من

خلال صراعات بأشكال وأقدار لا تكاد تقع تحت حصر ،
ولكنه تم على كل حال .

جـ - الأولوية المطلقة لشرط التسامح كشرط اجتماعي
لتمكين فعل الإبداع من الوصول إلى غايته .

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، مبدعون لا يكفون عن
الاختلاف وتعميق هذا الاختلاف ، ومجتمعات تأخذ في نهاية
المطاف بإبداعات مبدعيها فتغير من أنماط فكرها وممارستها ،
ويعني ذلك قيام شرط التسامح كشرط فعال (قد يختلف توقيت
فعاليته من حالة إلى أخرى) للجمع بين الطرفين في تأليف
جديد بعد الافتراق والتباين .

هذه الحقائق تطرح سؤالاً هاماً مؤداه : كيف يمكن ترشيد
العلاقة بين المبدعين ومجتمعهم ؟

الإلحاح من جانب المبدعين على الاختلاف ، ومن جانب
المجتمع على الدعوة للمجاراة والامتثال ، هذا الصراع بين
الطرفين له حد أمثل ، إذا تجاوزه كانت النتيجة وبالا على
الطرفين ، لا المبدع يحقق ذاته المبدعة ويستمتع بذلك كبشر ،
ولا المجتمع يفيد من ومضات الإبداع فإذا هو يدخل في
ظلمات الجهل والجمود والتخلف .

إن الطبيعة المزدوجة لمطلب التسامح ، وهي التي تلخص
في تشعبه إلى شعبتين «الحرية» (من حيث علاقة المبدع بمرکز
السلطة في المجتمع) ، و«التراضي» (من حيث علاقة المبدع
بأقرانه أبناء المجتمع) هي التي تحدد الطريق إلى ترشيد
العلاقة ، وتحديد مواطن المسؤولية في مسيرة هذا الترشيح . إن
مشكلة المخاطر التي يتعرض لها المصير الاجتماعي للإبداع أكثر
تعميقاً من أن يركز الحديث فيها على العلاقة بالسلطة ؛ ففي
هذا القول اعتراف بنصف الحقيقة ، وإخفاء أو إغفال للنصف
المكمل لها ، حيث العلاقة بـ «الآخرين» . بل إن هذه النظرة
المحدودة إنما تعوق فهم بعض جوانب المشكلة التي نحن
بصددها ، وتعوق بالتالي خطوات التوجه الفعلي نحو
الترشيح .

إن جهاز السلطة في أي مجتمع هو جزء من هذا المجتمع ،
يصدق عليه ما يصدق على الإطار العريض من أوصاف

وأحكام تتناول المستوى الحضاري لتصوراته وأفعاله . تلك
حقيقة تفسر ماثلهذه غالباً من اقتران وثيق بين مستوى
«الحرية» المسموح به ومستوى «التراضي» المتعارف عليه ، بل
يفسر ماهو أعمق وأبعد من مجرد الاقتران . فهو يتسع لتفسير
حالات تثير كثيراً من علامات الاستفهام وتحتاج إلى جرعة
كبيرة من الشجاعة الأدبية والنظرة الموضوعية . مثال ذلك :
عندما جرى التحقيق مع الدكتور طه حسين (في أكتوبر سنة
١٩٢٦) حول كتابه في «الشعر الجاهل» لم تأت المبادرة أصلاً في
شأن هذا التحقيق من قبل السلطة التنفيذية ولكنها جاءت من
قبل أفراد من المواطنين (من «الآخرين») ، هم الذين قاموا
بإبلاغ النيابة العامة ، هم الذين استحثوها ودفعوها دفعاً إلى
مسألة الكاتب ، (وقد وردت أساءة بعضهم في ديباجة محضر
التحقيق الذي أجراه رئيس نيابة مصر مع الأستاذ العميد) .
ومثل هذا حدث ولا يزال يحدث حتى يومنا هذا (راجع مجلة
«إبداع» ، عدد أبريل ١٩٩٢) .

المشكلة كما تبدو من خلال هذه الأمثلة ، أن واقع الأمر في
معظم الحالات أعقد بكثير من أن يصور على أنه صراع بين
المبدعين والسلطة التنفيذية . واقع الأمر يشهد بأن السلطة
التنفيذية وإلى جانبها عدد من الهيئات والأفراد يمكن أن
يتورطوا في محاولة لتقييد الإبداع ، وهو ما يعني أن القيود تأتي
أحياناً من قناة العلاقة بالسلطة (حيث محور الحرية في مقابل
الفهر) وأحياناً أخرى من قناة العلاقة بالآخرين (حيث محور
التراضي في مقابل التناحر) .

ليس في هذا الحديث أي محاولة صريحة أو مستترة للتخفيف
من مسؤولية السلطة في هذا الصدد ، فمسئوليتها قائمة لاسيلاً
إلى التهورين من وزنها ، لكن المقصود هو التبصير بجميع
مكونات المشكلة ، فالقمام هنا أرقى من أن يسمح بالاكتماء
بالنظرة الجزئية ، لأنها قد تصبح مضللة . إنما يكمن الجذر
العميق للمشكلة في أن مسؤولية تعويق الإبداع موزعة بين
السلطة والآخرين . ولكل حالة ملاسبتها ؛ تنقل مسؤولية
السلطة أحياناً ، وترجع مسؤولية الآخرين أحياناً أخرى .
ويرتبط تشخيص الداء على هذا النحو بأحداث سابقة لنا
(فقمنا في سياقات أخرى) قلنا فيها إن مشكلتنا في كثير من
جوانب حياتنا لا تقتصر على تحلل الديمقراطية السياسية

فحسب ، ولكنها تمتد كذلك إلى ضعف الديمقراطية في الإطار الأوسع ، ضعف الديمقراطية الاجتماعية .

إن الإلمام بالمشكلة على هذا النحو هو الخطوة الأولى نحو كيفية التغلب عليها ، نحو إيجاد الحل الكفء لها ، وهو الحل الذى يأخذ في اعتباره مجموع مكوناتها . عبارة موجزة ، إن التقدم لمعالجة مشكلة العلاقة بين الإبداع والمجتمع لا يجوز أن يقتصر على التصدى لموضوع القهر (في العلاقة بالسلطة) بل يجب أن يمتد ليشمل التصدى لموضوع التناحر (في العلاقة بالآخرين) .

ها هنا سؤال مطروح علينا جميعا : كيف يمكن التصدى لحماية الإبداع ، في مواجهة عوامل القهر والتناحر معاً ؟

من نافلة القول أن تأتى الإجابة بضرورة التصدى للدفاع عن الإبداع . فهذا أمر يحدث على أى حال ، يحدث من المبدعين ومن دوائر اجتماعية تتسع أحيانا وتضيق أحيانا أخرى . ومن نافلة القول كذلك أن هذا النوع من المشكلات لا يحل بين يوم وليلة ، كما أنه لا يثبت على شكل واحد للحل على مر أزمنة طويلة ، ولكنه (من خلال ممارسات التصدى) يستغرق أعمار أجيال بكاملها ، ويتشكل بأشكال لانكاد تقع تحت حصر .

ولكن الأمر المهم الذى يحتاج إلى كثير من الجهد هو أن السؤال المطروح لا يجوز إجهاض الإجابة عليه . السؤال المطروح يثير أسئلة أخرى كثيرة في السبيل إلى الإجابة عليه ؛ من هذه الأسئلة على سبيل المثال لا الحصر مايتأتى :

— ما الأشكال المختلفة للتناحر ؟

— وهل تستعين جميعها باستعداد السلطة التنفيذية وتحريضها للمدون على المبدع ؟

— وما النماذج الرئيسية لرد فعل السلطة التنفيذية إزاء هذا الاستعداد أو التحريض ؟ ما النماذج نظريا ، وتاريخيا ، أى كما حدثت في واقعنا التاريخي ؟

— ولماذا التناحر ؟ مدفوعاً بماذا ؟ وسعياً وراء ماذا ؟

— وهل يرتبط مستوى التسامح عموماً (بشقيه : الحرية والتراضي) المتاح في مجتمعاتنا المصرية الحديث ، هل يرتبط بمستوى الارتقاء الحضارى العام في هذا المجتمع ؟

— وهل صحيح أم غير صحيح ملبدو على السطح أحيانا من أننا لازلنا حضارة «للتلقين» لا «للإبداع» ؟

— وأننا لازلنا مبرمجين للنفور من الأسئلة المفتوحة ، ولاستعجال الإجابة النهائية في معظم الأحوال ؟

أما بعد —

فلا يجوز الاستهانة بهذه الأسئلة وأمثالها ، أو الشعور بأنها معوقة دون الوصول إلى الهدف ، هذا إذا كنا جادين في الوصول إلى مناخ اجتماعي يحفل بالإبداع ، بدلا من أن يضيق به .

وفي معالجتنا للموضوع «سواء على مستوى النظر أو العمل» لا يجوز أن يغيب عن بصيرتنا منظور المشكلة الحقيقية كما نواجهها أو تواجهنا ، على الأقل من حيث المعالم الرئيسية :

المشكلة تتعلق بالإبداع في منظوره الاجتماعى ، فالإبداع ضرورة اجتماعية لاغنى للمجتمع (أى مجتمع) عنها ، وخاصة في هذا العصر الأخير ، عصر انتهاء القرن العشرين ، وابتداء القرن الحادى والعشرين .

ومادام الإبداع ضرورة اجتماعية على هذا النحو ، فلا بد من الكشف عن الشروط الاجتماعية اللازمة للوفاء بمقتضيات هذه الضرورة ، ولابد من العمل على توفير الحد الأمثل لهذه الشروط في حياتنا . وقد تكلمنا عن شرط واحد من هذه الشروط ، شرط التسامح بشقيه : «الحرية» و«التراضي» . وهو جدير بقدر من العناية ما أظن أنه لقيها بيتنا حتى الآن . فهل آن الأوان ؟

الإبداع والحرية

« الرمز والسلطة »

دراسة من منظور فلسفى

رمضان بسطاويسى محمد

١

ذات طابع حر . وهذه العلاقة بين الإبداع والحرية تعبر عن نفسها في « الحداثة » بالمفهوم الفلسفى الذى يجاوز « صورة الحياة » السائدة التى تركزها أدوات الاتصال في المجتمع .

ويتناول الفكر المعاصر قضية « الحرية » من خلال « التاريخ » ، على أساس أن التاريخ يحسد أفعال الإنسانية في سعيها نحو التحقق . والصورة الأولى للحرية التى اقترنت بها في التاريخ ، هى الحرية بالمفهوم السياسى ، حين استشعر الإنسان أن النظم الاقتصادية والسياسية ، تحدد أفعاله . ولو رجعنا إلى القرون الأربعة الأخيرة في الفكر الغربى ، لوجدنا أن الحرية كانت نتيجة للمطالبة بالتححرر من سلطة الدولة والكنيسة ، ذلك أن الدولة والكنيسة تدخلتا في كل مظهر من مظاهر الحياة ؛ في العقيدة ، وفي السلوك اليومى على حد سواء ، وامتد نفوذهما إلى العلم ، والفن ، وأشكال الحياة المختلفة . وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية ؛ فالسلطة تعمل على ثبات النظم الاجتماعية ، بينما حرية الفرد تعمل على تغيير هذه النظم . وإذا كان الإنسان في الغرب ظفر بالتححرر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة ، فقد بات عليه مواجهة « عقل جمعى في الدين والعلم » ، يعبر عن نفسه في تنظيم أشكال

الحديث عن الإبداع ، يعنى تجاوز أدبيات الفكر الفلسفى التى تتناول الحرية بوصفها موضوعاً للتأمل العقلى ، والانتقال إلى الحديث عن الحرية بوصفها فعلاً من الأفعال التى تعبر عن أنطولوجيا الإنسان « فالحرية ليست ظاهرة ، أو واقعة ، أو حالة ، بل هى فعل^(١) » ، وهى بهذا تشترك مع الإبداع في كونه فعلاً أيضاً ، ينتقل من الإمكانية إلى الوجود . وإذا كان الإبداع فعلاً للتححرر يعبر عن نفسه من خلال الصراع التركيبى بين المبدع وذاته ومجتمعه ، وأداته ، فهذا هو جوهر الحرية . ولذلك فإن تعريف الحرية تعريفاً نظرياً يفترض وجود انفصال بين الوجود العارف ، والموضوع الذى نريد أن نعرفه^(٢) ، في حين أن الحرية لا يمكن أن تدرك إلا في صميم الفعل ، الذى تمارس به وجودها . وهناك إحالة متبادلة بين الحرية والإبداع ؛ فالحرية بمعناها العميق - الأنطولوجى - هى إبداع الإنسان لنفسه ، وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل^(٣) . والإبداع هو فعل التححرر ذاته ، الذى يتجسد في علاقة بين الإنسان والوسائط التى « يفعل » من خلالها . والحرية بهذا المعنى شرط « أولى » للإبداع ، كما أن الإبداع شرط لكى تصبح أفعالنا

السلطة المختلفة في المجتمع ، هذا العقل الجمعي يرسخ ثقافة ما ، تحدد حرية الفرد في الانفلات من أسر هذه الثقافة التي تنجسد في صورة الحياة التي يصدرها المجتمع للفرد من خلال أدوات الاتصال .

وقد ارتبط معنى الحرية — في هذا الإطار التاريخي — بالسعي نحو القوة ، لامتلاك قوة العلم وللسيطرة على الطبيعة . والحرية بهذا المعنى ليست مجرد فكرة أو مبدأ مجرداً ، بل قوة مؤثرة في خلق أعمال معينة ، بمعنى أنها توزع للقوى الاجتماعية ، فالحرية ليست أمراً فردياً ، وإنما هي مسألة اجتماعية ، ولها مظاهرها السياسية ، والاقتصادية ، والتربوية ، والنفسية ، والخلفية^(٤) ، ولذلك كان ارتباط الحرية بالضرورة^(٥) . والضرورة — هنا — تعني أن الحرية تتحرك في حدود الممكن ، أي في حدود القدرة الذاتية على العمل وفقاً لمقتضيات العقل . وقد ظهر هذا واضحاً في معالجة كل من اسينوزا (١٦٧٧) ، وهيجل (١٨٣١) للحرية . أما نيتشه ودلتاي واشبنجلر فإنهم يربطون الحرية بفكرة المصير^(٦) ، فالوعي بالمصير (ضرورة وجودية) لأنه مرتبط بالحرية ، فالحرية لا تطابق المعقول ، بل إن الوعي بالمصير يجعل الإنسان/ المبدع يطمح لتحقيق ما قد يبدو مستحيلاً ولا معقولاً . فللحرية حدود هي بعينها شروطها . وهذه الحدود تمثل درجات مختلفة من الضرورة . فالشاعر لا بد أن يعرف قوانين اللغة التي يكتب بها ، ليدرك أبعاد صراعه مع الضرورة ، وهذه عقبة لا بد للإرادة أن تصطدم بها حتى تقف على معنى حريتها . ولكي نحقق الحرية لأبد أن نعي أن الضرورة مرتبطة بالزمان ؛ فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة ، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقص ، حتى تصل إلى مرحلة الوجود الضروري ، التي فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمني عن حقيقتها الأزلية . وفكرة الوعي بالمصير والوعي الكلي ليستا سوى تعبير فلسفي عن تلك الضرورة الوجودية في صميم الإبداع لا ينفصل عن الحرية . أما الوعي بالمصير فهو ذلك الموقف الذي يجد الفنان نفسه فيه ، فلا يمكن أن يتصور أن يوجد في عالم آخر أو يكون موجوداً آخر ، ولذلك نستحيل الإرادة إلى « مصير » ، من خلال الأفعال التي تقوم الفنان إلى الوجود ، وتولد لديه الضرورة الخاصة في مقابل

الضرورة العامة حيث تفرض الأولى شروطها عليه ، لكي يكون حراً ، فالفنان يكبل نفسه بقيود هي شروطه الخاصة ، لكي يقاوم بها الشروط العامة التي تفرض عليه من الخارج . ونجد هذه الفكرة بشكل واضح عند هيجل حين يقرر أن الحرية المطلقة سلب محض ، بمعنى أنها عدم وموت . والحرية تعبر عن نفسها في جدل الإثبات والنفي ، وهذا يعني أن الحرية في الإبداع ليست هي التلقائية والعفوية ، وإنما يقوم الوعي بدور خلاق في تقديم مقاصد الفنان . وفكرة الوعي الكلي وفكرة المصير ، تجعلان الفنان يتجاوز ذاته الضيقة ليبر عن مجتمعه ، ويستشرف صوراً جديدة ، في التفكير والسلوك والحياة . فالحرية تقوم على المعرفة ، لأن الجهل لا ينتج حرية ، فالفنان الذي يجهل تاريخ أمته لا يتكون لديه وعي بمصيرها ، وكذلك الذي يجهل قوانين المادة التي يستخدمها في الإبداع ، لا يستطيع أن يسيطر ومن ثم لا يستطيع أن يكتب حريته ، وحين قال هيجل : « إن الحرية معرفة الضرورة » ، فإنه كان يقصد أن عملية خلق الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة . أما الماركسية فقد أكدت على هذا المعنى ، فالحرية ليست خدمة قوانين الطبيعة ، وإنما هي معرفة تلك القوانين والاستفادة منها في تحقيق أفعالنا . والحرية هي تلك الإمكانية — المتولدة عن المعرفة — التي يمكن بمقتضاها أن نجعل معرفتنا بقوانين الطبيعة فعالة ومثمرة ، وبالتالي فهي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان بوصفها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به . والإنسان الأول لم يكن يتميز عن الحيوان ، ولم تتحقق له سيطرته على نفسه وعلى الطبيعة ، وبالتالي فإن حظه من الحرية لم يكن يزيد عن حظ الحيوان منها . وكل خطوة في سبيل الحضارة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تحرر الإنسان :

الحرية إذن معرفة وسيطرة ، وعلى الإنسان القيام بعملية إبداعية مستمرة ، هي عملية التحرر . ولن يبلغ الإنسان مرحلة الوعي والحرية إلا إذا عمل على إصفاة الطابع الإنسان على الطبيعة ، عن طريق السيطرة عليها . والحرية بهذا المعنى تقوم على فهم « المجال » الذي تتحرك فيه ، فهي لا توجد إلا في مواقف أو ظروف معينة . وهذه المواقف هي الشروط التي تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها . والحرية الواقعية هي تلك التي تحقق نوعاً من التبادل بين الذات

والعلم والفن كأدوات للمعرفة لبناء عالم الموضوعات وتركيبها - بوصفها أشكالاً رمزية معترفاً بها من قبل الجميع - مما يسهم في قمع القارئ والمؤلف والناقد ، أى من يحاول الخروج عن هذه المنظومات الرمزية . ولا يمكن القضاء على الطابع السلطوى لهذه المنظومات الرمزية التى تعوق الإبداع إلا باكتشاف المنطق الداخلى لها ، عن طريق إبراز البنية التى تتحكم فى كل إنتاج رمزى . إن السلطة الرمزية تحاول إعادة بناء الواقع وفق نظام معرفى خاص ، فالعنى المباشر للعالم الاجتماعى يفترض مفهوماً متجانساً عن الزمان ، والمكان ، والعدد ، والعلة ، يسمح للعقول أن تفاهم فيما بينها ، وتحويل هذا المعنى المباشر الى صورة رمزية سائدة فى وعى البشر أمر لا بديل عنه ، لأنه يؤدى إلى تكريس هذه الصورة وسيادتها . إن الرموز تتحول من أدوات للتواصل إلى أدوات للتضامن الاجتماعى ، فتقوم بتثبيت الواقع ، لأن التضامن « المنطقى » الذى يعبر عن نفسه فى الاتفاق حول دلالات الرموز ، يؤدى إلى اتفاق أخلاقى حول الموقف من الواقع . أى تتحول المنظومات الرمزية إلى أدوات للهيمنة فى يد مصالح الطبقة السائدة ، ولا يصبح أمام القارئ ، والمؤلف والناقد من خبرة الإبداع سوى اللجوء إلى الأسطورة المشخصة ليقاوم المنظومات الرمزية ، وليحقق حريته المفقدة فى المنظومة الرمزية التى شكلتها وصاغت الطبقة السائدة من خلال ثقافتها ؛ لكى تضمن التواصل المباشر بين أعضائها ، ولكى تميز نفسها عن الطبقات الأخرى . وتنتج الثقافة السائدة مفعولها الإيديولوجى للسيطرة عن طريق نشر المنظومة الرمزية بحجة التواصل بين أفراد المجتمع ، وأهمية التقسيم والتصنيف فى التفكير والإبداع . ونتيجة لسيادة هذه المنظومات الرمزية ، يتم تهميش الثقافات الطبقة الأخرى فى المجتمع ، فيبدو كأن المجتمع يقدم ثقافة واحدة ، وذلك لنفى الصراع والتنافس بين هذه الثقافات التى يقدم كل منها منظومة رمزية للعالم تختلف عن الأخرى فى بعض الأمور وتشابه فى بعضها الآخر .

والقمع يتم من خلال تقييم كل ثقافة فى المجتمع بمدى قربها أو بعدها عن هذه الثقافة السائدة التى نجحت الطبقة الحاكمة فى جعلها منظومة رمزية ، متفقاً عليها من قبل الجميع كأداة للتواصل^(٩) . والمنظومات الرمزية أدوات تواصل

والعالم . والحرية تعبير عن طبيعة هذه العلاقة التى تقوم بين الذات والعالم لأنها تستند إلى العالم وتتنبأ منه ، وهى لا تعرف الانفصال المطلق ، بل تتحدد باندماجها فى الأشياء والعالم . والحرية تلاقى وانتقال وتبادل بين الداخلى والخارج ، وحوار متصل مع الأشياء والآخرين^(٧) . فالفعل الحري يتضمن قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه ، وهذه المشاركة تعمل على نفي الواقع وانتقاله إلى حالة أخرى ، فالاستقلال النسبى يفرض على الذات تجاوز الحرية السلبية المتمثلة فى رفض الواقع إلى الحرية الإيجابية (بالمفهوم الإبداعى) التى تحقق صورة جديدة للواقع ، وهذا يتم بالانفتاح على الماضى عن طريق اكتشاف ما تنطوى عليه الذات من إمكانيات ، لكى تقدم صورة للحياة فى المستقبل تحقق تحررها ، فى بناء قيمى .

٢

وإذا كانت الحرية متداخلة فى الإبداع ، فإن الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية . ولذلك فإن درس الإبداع ينتمى إلى دراسات علم الجمال ذلك العلم الذى يدرس الخبرة الجمالية بوصفها فعلاً . والمقصود بالخبرة الجمالية تحليل موقف الإنسان من العمل الفنى ، سواء تذوقه أو نقده أو إبداعه ، حيث يتم تحليل مستويات الخبرة الإنسانية المرتبطة بالعمل الفنى لدى المتذوق/القارئ ، والمبدع ، والناقد ، وبالتالي فإن الإبداع ، لدى كل منهم ، يعنى الحديث عن فعل الحرية لديه والتساؤل عن معوقات الحرية : هل تنبع من الداخلى بوصفها جرثومة فى الوعى يصدرها المجتمع فى سلم السلطة حتى يتسلط الإنسان على نفسه ويعوقه هذا عن فعل الحرية/الإبداع ، أم هل تنبع من الخارج فى السلطة التى تتخذ شكلاً رمزياً يعبر عن نفسه فى بنىات مسترة ، نحاول هنا أن نكشف عنها ، فالسلطة الرمزية هى سلطة لا مرئية ، « ولا يمكن أن تمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يابون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها »^(٨) .

والتأثير السلطوى الذى تمارسه هذه المنظومات الرمزية (الفن والدين واللغة) يتأتى من كونها تقدم نفسها بوصفها بنىات . ويتحدد المعنى الموضوعى للعالم عن طريق إجماع الذات التى تعطى للعالم بنيته . وتستخدم الأسطورة واللغة

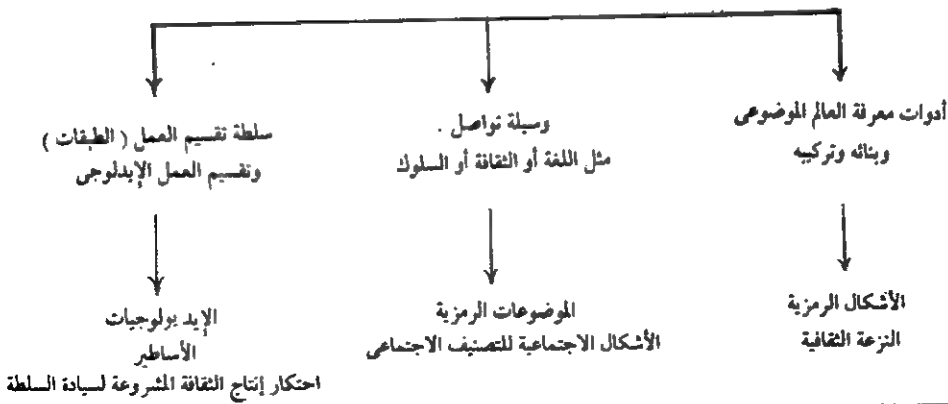
المتجبن في شئون الخطب والشعائر الدينية . ونقسيم العمل الاجتماعي يمكن أن يؤدي إلى سلب أولئك الذين ليسوا رجال دين أدوات الإنتاج الرمزي ، التي يمارسون السيطرة من خلالها .

والسلطة الرمزية هي قدرة شبه سحرية ، تمكن من بلوغ ما يعادل ما تقوم به القوة الطبيعية أو الاقتصادية بفضل قدرتها على التعبئة من خلال العبارات اللفظية والقدرة على الإقناع . وهذه السلطة لا تمارس تأثيرها ، إلا إذا تم الاعتراف بها ، فهي علاقة تربط بين ممارس السلطة ، وبين من يخضع لها ، وهي تتحدد من خلال تأكيد الاعتقاد وإعادة إنتاجه ، « إن ما يعطى للكلمات ، وكلمات السر ، قوتها ، وما يجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه هو الإيمان بمشروعية الكلمات ومن ينطق بها ، وهو إيمان ليس في إمكان الكلمات أن تنتج أو تولد » (١٢) ، وهذا يعني أن السلطة الرمزية هي سلطة تابعة ، أي أنها شكل من أشكال السلطات الأخرى ومهمة الإبداع هي مقاومة هذه السلطة الرمزية ، ومحاولة القضاء عليها لقيامها على تجاهل الثقافات الأخرى ونفيها . لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا إذا تم الكشف عن طابعها الاعتباري ومن ثم الوعي بمنطقها الداخلي . آنذاك يمكن خلعها الاعتقاد السائد ، الذي يبدو كأنه بديهي ، في كونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومجتمعا عليها من الجميع . وتلك هي مهمة الإبداع بوصفه مفجراً لكوا من القوة في المنظومات الرمزية ، للطبقات الأخرى .

ومعرفة ، تؤدي وظيفتها السياسية من حيث هي أدوات لفرض السيادة وإعطائها صفة المشروعية التي تسهم في هيمنة طبقة على أخرى . ويعبر هذا عن نفسه من خلال العنف الرمزي الذي يتمثل في إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة . وتدخل مختلف الطبقات والفئات التي تنفر عنها في صراع رمزي للعمل على فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعي الذي يكون أكثر ملاءمة لمصالحها ، « وباستطاعتها أن تدخل في ذلك الصراع ، إما بشكل مباشر عن طريق النزاعات الرمزية التي تعرفها الحياة اليومية ، أو بشكل غير مباشر من خلال الصراع بين المختصين في الإنتاج الرمزي » (١٣) . ويمكن تلخيص الأدوات الرمزية في الشكل .

ونحاول الطبقة السائدة أن تستخدم الأدوات الرمزية في تكوين المعنى ، بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد ، وترسخ هذا المعنى الموضوعي شرطاً لقيام التواصل في المجتمع الواحد ، وتؤسس بذلك سوسيولوجية الأشكال الرمزية ، وبذلك تسهم السلطة الرمزية في النظام المعرفي . وتحول السلطة الرمزية - من خلال الإجماع - إلى سلطة أيديولوجية تمارس العنف الرمزي ، لتؤكد موقفها التقليدي من قمع باقي الأشكال الرمزية للفئات الأخرى في المجتمع . وتتباين المنظومات الرمزية إذا كانت من إنتاج الجماعة بكاملها أو إنتاج قلة من المختصين . فمثلاً تحول الأسطورة إلى دين بالمفهوم الأيديولوجي ، لا يمكن أن يفصل عن تكوين قلة من

الأدوات الرمزية (١٤)



٣

والسؤال الآن : هل يمكن مواجهة تغيب الهوية ، أو عاصر التسلط التي تعوق الإبداع ؟

والإجابة أن المعرفة هي أداة مواجهة السلطة المرئية واللامرئية في الواقع ، والمعرفة ليست على إطلاقها ، وإنما يقصد بالمعرفة هنا صيغة المعرفة^(١٣) ، أي أننا نهتم بالطريقة التي تتولد بها المعرفة ، فليس من المهم - في الإبداع - التمييز داخل خطاب معين بين ما يمت إلى العلم والحقيقة ، وما قد يتعلق بشيء آخر ، وإنما المهم هو أن نتبين تاريخياً كيف تتولد مفعولات الحقيقة داخل الخطابات السائدة . ويتعلق الأمر ، إذن ، بالنظر للمعرفة أو الحقيقة بوصفها مفعولاً لفاعلاً ، بمعنى أن نبحث عن معنى الشيء من خلال علاقته بالقوة التي تملكه^(١٤) ، ومن حيث إن قيمته هي تراتب القوى التي تظهر فيه . فالمعرفة هنا ليست بحثاً في الماهية ، فهذا معناه التوقف عند الميتافيزيقا ، وإنما التساؤل عن القوى التي تمتلك المعرفة ، وبالتالي التي تحوز السلطة . ولقد بينَ نيتشه أن إرادة المعرفة هي إرادة قوة Power ، وأن المعرفة قوة وتسلط ، لأن وراء إنتاج المعاني قوى تهدف إلى الهيمنة والسيطرة . وما تفعله الميتافيزيقا أنها تقوم باختزال تلك القوى ، وحصر المعنى في الألفاظ اللغوية التي تحدد المعنى . والمهم وراء دراسة تاريخ المعرفة هو التوصل إلى بنية القيم التي حكمت هذا التاريخ ، البنية التي وضعت المعاني ، وأطلقت الأسماء ، وأزلت العالم ولونه ، ومن ثم نكتشف كيف أصبحت اللغة ذاتها فعل سلطة ، صادراً عن من بيده الهيمنة ، وتصبح استراتيجية التسمية استراتيجية هيمنة وتسلط^(١٥) . فالسيد هو الذي لديه الحق في إطلاق الأسماء ، والقوى - في الواقع السياسي - تتناحر بهدف الاستحواذ على الواقع . ولما كان معنى الشيء هو القوة التي تستحوذ عليه وتملكه ، أصبح توليد المعاني وعمليات التأويل تقوم به القوة السائدة في المجتمع ، فالتأويل هو شكل لإرادة القوة^(١٦) . والسلطة تعيد إنتاج المجتمع باستمرار ، ولذلك يصبح التفكير في السلطة مدعاة للاهتمام بالأنماط التي بموجبها تميز الثقافة بين مستويات القول ، أي أن الأمر يتعلق بصيغ المعرفة ، أو بالأساليب التي يتحول معها الأفراد إلى ذوات ؛ أي السبل التي بها يوضع الأفراد ذواتهم ،

ويخضعونها لنظام خطاباتهم ، بمعنى البحث في علاقات السلطة والمعرفة وكيف يتم تقديمها في خطاب واحد . ولذلك ينبغي أن نتجاوز المفهوم الوحيد للمعرفة والسلطة ، فالسلطة تنشأ باستمرار من خلال الثقافات (صور الحياة) التي تتشكل يومياً وتدخل بؤرة الصراع ، وعدم اختزال السلطة في اليمين واليسار ، لأن البحث في العلاقات والأساليب التي نكتنف السلطة يكشف دائماً عن الانقسامات التي تحملها الصراعات داخل السلطة ؛ فالسلطة ليست قمة الهرم الاجتماعي ، بل تكمن في علاقات القوة التي تسيطر على المجتمع . واكتشاف هذه العلاقات ، يجعل المبدع يمتلك الوعي بالتححرر من سلطان التسلط .

٤

وأشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثير لدى متجى الفكر المعاصر ، لا سيما ميشيل فوكو ، ودريدا ، وبورجيس هيرماس ، ولكننا نركز - هنا - على علاقة السلطة بالإبداع ، ومن ثم على علم الجمال المعاصر الذي يدرس الإبداع بوصفه جزءاً من « كل » هو العملية الإبداعية ، وبالتالي فالإبداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التي تكتنفها مستويات متعددة ، سواء عند القارئ/المتلقي ، أو المبدع ، أو الناقد ، ولذلك تعددت الرؤى الجمالية واختلقت النتائج نظراً لكثرة العناصر التي تتداخل في هذه الخبرة ، ونظراً لتعدد مناهج الدارسين لها حسب الفنون التي يحللونها . إن علم الجمال المعاصر لم يعد يبحث في قضايا الفن بشكل مجرد ومنعزل عن المواد التي تجسد هذه الفنون ، بل أخذ يدرس العلاقة بين آليات بناء العمل الأدبي وآليات المجتمع الاقتصادية في التبادل ، وأنماط الرواية ونظريات البطل ، ودورها في استخدام اللغة التي تتيح للمؤلف التعبير عن رؤى المجتمع للعالم من زوايا مختلفة . وبذلك تحل علم الجمال المعاصر عن تناول المجرّد لقضايا الفن والإبداع الذي كان سائداً في علم الجمال التقليدي .

٥

وقد اهتم علماء الجمال المعاصرون بقضية الصلة بين الخبرة الجمالية في تلقي العمل الفني والخبرة الجمالية عند المبدع . وقد

رَحَّح بعضهم أن هذه الخبرة واحدة لدى الناقد والمبدع ، لأن تجربة القارئ/ الناقد هي تجربة مماثلة لتجربة الفنان المبدع ، كما أن قراءته للعمل الفني — تتطوى على عملية إعادة تركيب وبناء^(١٧) ومن ثم خلق جديد للعمل الفني ، بينما يميل علم الجمال التقليدي إلى التفرقة بين الناقد والمبدع ، على أساس أن الاستقبال والتأمل يغلبان على عمل الناقد ، في حين يغلب الإرسال والخلق على عمل الفنان .

وقبل أن نتحدث عن خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني وإنتاجه ونقده من منظور علم الجمال المعاصر ، لابد أن نشير إلى اتجاهات علم الجمال الكلاسيكي التي شكلت سلطة تعوق الإبداع ، حتى تحوّل علم الجمال من علم معيارى إلى علم وصفى . فعلم الجمال التقليدي كان يضع صورة ما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني ، بينما علم الجمال المعاصر يصف العملية الإبداعية ، ويهتم بتحليل عناصرها ، ولذلك اختفت الصفة المطلقة في الأحكام ، وحلت محلها السمة النسبية في التحليل والتقييم .

وأولى النظريات الكلاسيكية التي سيطرت على التفكير الجمالى ، ولا تزال تعمل آثارها فيها ، نظرية المحاكاة ، التي تهتم — في الأساس — بموضوع العمل الفني ، ولذلك نجد الناقد الكلاسيكي يتوقف عند الموضوع الذى يعالجه العمل الفني ، دون أن يبدأ بعناصر العمل الفني بوصفها تركيباً للموضوع . ويرجع اهتمام نظرية المحاكاة بالموضوع لنظرتها المطلقة للفن ، بالإضافة إلى أنها تستبدل البعد الكلى والأخلاقي في الفن بالعمل الفني نفسه . ومعظم الكتابات التي حاولت أن تؤرخ للنقد والاستطيقا وفلسفة الفن في الفكر العربى ، قد اهتمت بهذه النظرية ، نظراً لتأثير النقاد القدامى والفلاسفة المسلمين بأرسطو ، فترجمت أعمال أرسطو في الفن : « كتاب الخطابة » و « فن الشعر » إلى اللغة العربية أكثر من مرة^(١٨) ، وهذا يبين إلى أى مدى مارست هذه النظرية « سلطة » في نظرية الفن . والكتابات الكثيرة حول نظرية أرسطو تعطينا من تكرارها هنا ، ويمكن فقط الإشارة إلى التوحيد الذى تقيمه نظرية المحاكاة بين الفن والأخلاق . هذا

بالإضافة إلى أن الأسس الفلسفية لهذه النظرية مرتبطة بمحتواها الجمالى . ويغيب هذا البعد المعرفى أو الفلسفى الذى يعكس رؤية سكونية للعالم في الكتابات التي تناولت نظرية المحاكاة ، مما يكشف عن الطابع المثالى في تطبيقاتها في النقد والإبداع ، لأن المحاكاة في الفن هي محاكاة الموضوع الجمالى في جوهره وكمليته ، أى محاكاة للمثل الأعلى وللمطلق الأخلاقى . وعلى الرغم من أن الصياغة الكلية العامة التي قدمها أرسطو للإبداع الفني كانت مرتبطة بشروط إنتاج الفن في عصره ، إلا أن رؤية أرسطو فهمت في الحضارة اهلينسية على أنها شروط للإبداع ، بينما هي — في كتاباته — ليست كذلك . ولذا جاء كتاب « فن الشعر » لهوراس^(١٩) ليضع قيوداً على الفن والفنان ، إذ كان همه الرئيسى هو وضع قواعد للفن ، وكميقات محددة لآليات الكتابة . وبدلاً من أن تفتح الأفاق للفن ، أغلقت همل الأبواب . ولقد كان الفكر الجمالى المعاصر مجاوزاً للتفكير الجمالى السابق ، وهذا ما نجده في تحليلات هيدجر — على سبيل المثال — لكتابات أرسطو ، حيث توصل إلى أن التفكير الجمالى هو دراسة وصفية تكشف عن موقع الفن من سياق الوجود والخبرة الإنسانية . والفن هو أحد مظاهر تعبير المجتمع عن نفسه ، في أشكال حضارية وثقافية إلى جنبان الدين والقانون والفلسفة ؛ فلسفة الفن المعاصر لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفنانين في تحقق الجمال ، وإنما تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه واقعياً من خلال الأعمال الفنية ، دون أن تضع شروطاً مسبقة للإنتاج الفني^(٢٠) . وإذا كانت نظرية المحاكاة تهتم بالموضوع بوصفه جوهر العمل الفني ، فإن النظرية الشكلية تهتم بالشكل ذى الدلالة Significant Form ، أى تهتم بالأداة أو الوسيط الجمالى الذى يقدم الفنان إبداعه من خلاله ، وبحثها في ذلك أن الفنان يفكر من خلال وسيط فنى معين . ويشتمل هذا الوسيط على عناصر حسية معينة وهى الألوان والأصوات والكلمات والكتلة ، ويقوم الفنان بترتيب المادة والربط بينها . وقد أكد بندونكروتشه B. croce ذلك ، وبيّن أن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تفصل عن المادة الوسيطة التى يعمل من خلالها ، فالحدس الفنى لا يوجد إلا مرتبطاً بالوسيط المادى ، مثلما لا يمكن أن توجد كلمات شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وإيقاعها وتنظيمها الداخلى^(٢١) .

شارل لالو في كتابه « الفن والحياة الاجتماعية » الذي يفسر الفن في ضوء العلاقات القائمة بين الفن والمجتمع^(٢٣) ، مما ساعد على ظهور الاتجاهات السوسيولوجية في الفن مثل اتجاه جولدلمان ، والنظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت ، والبنوية والسيمولوجيا وغيرها من الاتجاهات المعاصرة .

٦

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقي ، واعتبرها خبرة إبداعية ماثلة لخبرة المبدع ، لأنها تعيد بناء العمل الفني وتركيبه على نحو خاص ، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقي العمل الفني وتتميز بموقف خاص عن الموقف العمل الذي يتخذه الإنسان في حياته اليومية وظواهرها في الخبرة العادية ، لأن الإنسان في الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحه المباشرة ، ويسمى من خلال نظرنه إلى أن يدخل في سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة ، ويرتب سلوكه بما يسهم في ممارسة التسلطية في محيطه الخاص ، بل ممارستها على نفسه - دون وعي - ليجد له مكاناً في الوجود الاجتماعي^(٢٤) بينما في الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحرر من أسر التسلطية ، سواء تلك التي يمارسها الإنسان على نفسه ، أو يمارسها النظام القانوني والاجتماعي والسياسي والأسرى عليه ، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة . وإقبال الإنسان الحر على العمل الفني - (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أدبي ما ، ما دام لا يشغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الأدبية) - محاولة لممارسة الوجود الحر الذي ينمى مختلف جوانب الذات الإنسانية .

وقد اختلف علماء الجمال في تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقي ، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع . فهناك اتجاه يرى أنها متصلة بخبرة الحياة اليومية ، ولكنها تتميز بالدقة في النظام والتركيب مثل ريتشاردز^(٢٥) وجون ديوى الذي يرى أنها تمثل أسعى الخبرات التي يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية ، ولكنها ماثلة للخبرة اليومية . وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية ليجعلها تضم كل سلوك إنساني يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته . وإذا كان

ونلاحظ في النظريات التي سادت الفكر الجمالي فترة طويلة منذ العصر اليوناني حتى كانط ، أن كل نظرية كانت تركز على عنصر ما من عناصر العمل الفني ، كما أن كل نظرية طرحت أسئلة مختلفة عن الإبداع الفني ، وارتبطت بمرحلة ما من تاريخ الفن ، فمثلاً نظرية المحاكاة أو (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى تقوم بتحليل الفن الكلاسيكي المعاصر لها ، وتقوم الشكلية بتحليل الفن التجريدي ، في حين ارتبطت النظرية الانفعالية بالفن الرومانسي ، والسبب الذي يجعل هذه النظريات محدودة ، أنها لا تنفذ بنا إلى صميم العمل الفني وتركيبه الداخلي ، وإنما نحيلنا إلى خارجه ، وهذه الإحالات لا تجعلنا نناقش الإبداع في الفن ، وإنما ناقش موضوعاً آخر هو الدافعية للإبداع ، وهو ما قد يتماس مع العمل الفني في بعض العناصر ، لكنه لا يشكل القيمة الحقيقية فيه .

وقد حدث تحول مهم في الفكر الجمالي بعد ذلك ، نتيجة الحاجة إلى تقديم تفسيرات مختلفة للإبداع ، مع الاستفادة مما أتاحه تقدم العلوم الإنسانية في فهم الظاهرة الجمالية ، وموقعها من الحضارة المعاصرة ، مع تأكيد تفرد العمل الفني وتكامله ، ودراسة الإبداع لدى المؤلف والقارئ والناقد . ويرجع هذا التحول في الدراسات الجمالية إلى جهود كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) وهيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) لأن كتاباتها أثارت قضايا لم تكن مثارة من قبل على هذا النحو ، مثل : الشكل والمضمون في العمل الفني ، وتصنيف الفنون والأنواع الأدبية ، والجميل والجليل : وماهية الفن وصلته بالواقع ، وطبيعة العمل الفني ، والفن والإبداع الثقافي للأمة ، وتاريخ الفن وتاريخ الوعي الإنساني ، والموهبة وهل هي استعداد عقلي أم تراكم خبرة ومعرفة ، وتحول علم الجمال من علم معياري إلى علم وصفي^(٢٦) . مثل هذه القضايا وغيرها أتاح للدراسات الإستيطيقية المعاصرة أن تتطور إلى ما هي عليه الآن . إن رؤى كانط وهيجل قد وضعت الفن في سياق التعبير عن تنامي وعي الإنسان بذاته وواقعه . ووضعت الفن كظاهرة بشرية إلى جانب مؤسسات الدولة التي يبدعها الإنسان لتحقيق حلمه ، مما مهد لظهور مدارس متباينة في الفن ، منها ما يهتم بالبعد الاجتماعي والسياسي ، مثل محاولة

وقد أثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين في صياغة نظريتهم عن الإبداع الفنى ، بوصفه شكلاً مستقلاً عن الحياة اليومية ، لأنه يعمل على نفى سلب هذه الحياة ونقدها . ولا يتسنى للإنسان نقد هذه الحياة ، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة ، فالإنسان في عالم الدولة مرتبط على نحو عضوى بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف في سلوكه ، على النحو الذى يتيح له التواجد في هذا العالم . واللغة الوحيدة التى تتيح له التواجد ، هى لغة التسلط والقهر ، بمعنى ممارسة السلطات التى يخولها له المجتمع . ويبدأ الإنسان في ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولاً ، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به ، وهكذا . ولذلك فالنقطة (أو خبرة التلقى) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط ، والفن هنا ليس ضرورة وجودية ، أو اجتماعية أو نفسية فحسب ، وإنما هو ضرورة سياسية أيضاً ، ذلك أنه يقوم بنقد الثقافة - (الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التى يسعى المجتمع إلى تحقيقها ، ومن ثم يتبنّاها الأفراد أيضاً) - التى تركز عليها صورة السلطة القائمة في المجتمع ، لأن صورة السلطة ، هى التى تجعل الأفراد مشدودين بشكل عضوى لممارسة التسلط بشكل هرمى . والإشكالية هنا ليست في الأفراد ، وإنما في صورة الحياة التى ترغب المجتمع على تبنى شكل معين للدولة . والفن بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصور أخرى للحياة . والمتلقى يمارس هذه الخبرة ، لأن فعل التلقى فعل حرٌ تلقائى له بنية زمانية خاصة ، ومكان له صفة الأسطوري والمقدس .

وتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من : جوردج لوكاش ، وهيربرت ماركوزة ، وتيودور أدورنو ، وهوركهايمر وهيرماس .

ومن الاتجاهات التى ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقى مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خيارات الحياة اليومية ، ولها طابع خاص ، الاتجاه الفينومينولوجى الذى يمثله من علماء الجمال المعاصرين أورتيجا جاسات Ortega Gasset ورومان انجاردن وميكيل دوفرين . ولقد اهتم هذا الاتجاه بالمتلقى بشكل خاص ، حتى وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول في إنتاج العمل الفنى لا يقل عن الجهد الذى يبذله

الإنسان بنظم عالمه وبيئته وفقاً لحاجاته ، فإن هناك تنظيمًا مماثلاً يحدث في النشاط الفنى لدى المتلقى ، حيث يعيد تنظيم المادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له في النهاية متعة استيطيقية - Aesthetic pleasure ، لأن المتذوق لا يقف عند حد التذوق السلبى ، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم ، بحيث يجعله متألّفاً ذا دلالة . وهذا يعنى أن المتلقى يشارك في إنتاج الدلالة في العمل الفنى ، بما تتيحه له خبراته وثقافته ، ومدى إيجابيته في تناوله للعمل الفنى . وهذا الاتجاه يرى أنّ الخبرة الجمالية عند المتلقى خبرة إنسانية تعكس الظواهر الاجتماعية في الحضارة التى ينتمى إليها ، وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة .

وهناك اتجاه آخر يرى أنّ الخبرة الجمالية لدى المتلقى منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية . ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألمانى فريدريش شيللر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) الذى قدم نظريته الجمالية وربطها بنظريته في اللعب . والمقصود باللعب هنا ، كل نشاط إنسانى حر ، تحقق فيه الذات نفسها في الشكل . والعمل الفنى في جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانيات (٢٦) .

وقد استفاد فالتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) من نظرية شيللر ، ودفعها إلى أفق أرحب ، حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقى بالتحرر من أسر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التى تدفع الشخص إلى السير في طريق المنفعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة ، والتى تسجن الفرد في أسر مطامعه الخاصة به ، بينما في العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة ، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذى يعيش فيه ، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان في عملية التلقى ، وكيف أنه يختلف عن إيقاع الزمان في الحياة اليومية . ويقوم المتلقى أيضاً بإضفاء الطابع المقدس على الأماكن التى يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية . وهذا التقديس للزمان والمكان ، أو إضفاء الطابع الأسطوري الخاص بهما ، يجعل خبرة الإبداع في تلقى العمل الفنى مختلفة عن سائر الخبرات في الحياة اليومية التى تقاس بصورة كمية مباشرة (٢٧) .

لأنج ، فإن هذا النقد ظل محصوراً في القراءة النفسية للأدب ، لاسيما أن الأعمال الأدبية تغرى بتفسيرها من خلال النظريات النفسية ، مما يعنى أسر العمل الفني في سجن الذاكرة ، والنأى به عن منطقة الخيال ، وجعل المتلقى يتجاهل الانفعال الجمالى في القراءة ، ويخلط بين الانفعال الجمالى - الذى يقوم على الخيال - والإحساس بالأشياء الذى يقوم على المعرفة الكمية المحسوسة والمشاركة بين الناس ، بينما الخيال ليس واحداً بين الناس ، ولكنه متنوع بتنوع الثقافات والخبرات .

إن سجن العمل الفني في أسر الإحساس - الإدراك الحسى - فقط يجعل من العمل موضوعاً لمعرفة محدودة فحسب ، فنرده إلى الذاكرة التى تمتلئ بما هو جاهز لدينا من تصنيفات ، بينما الانفعال الجمالى يجعل المتلقى يعيد بناء العمل الفني على نحو خلاق مثلما فعل الرخاوى - بعد ذلك - في قراءته للحرافيش ، فمارست ذاته خبرة الإبداع في تحليل الموت ؛ أى صورة الموت ، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التراكيب . والقراءة - هنا - ليست تحمراً من الواقع فحسب ، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة ، تظهر خصوصية المتلقى وإبداعه ، على الرغم من استقلال العمل الفني ، إلا أن العمل الفني ليس حيادياً كالعلم ، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقى والنص تظهر في الاهتمام بالشكل بوصفه القاسم المشترك بين المبدع والمتلقى ، وهو محور الخيال لدى كل منهما ، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقى مختلفاً عن الانفعال والتأثير الذى يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية ، وذلك لأننا في الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص على مستوى الخيال البناء ، وتتيح المسافة النفسية بين القارئ والنص حرية للقارئ في إعادة بناء النص . وإذا انتفت هذه المسافة افتقد القارئ القدرة على ممارسة خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني ، وأضحى العمل الفني نوعاً من التغييب للقارئ ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارئ مساوياً لحضور الكاتب ، لكى يدير حواراً معه ، ويقدم خبرته الإبداعية في تلقى العمل الفني على نحو خاص به تماماً .

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغى أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتيح للوعى والخيال الحرية ، ولذلك فإن

المتلقى ، لاسيما حين يعيد القارئ ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق . الذى هو موفى لا شعورى يقوم به المتلقى لكى يتواصل مع العمل الفني . فالعمل الفني يخلص المتلقى من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية ، لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره ، وتقوم خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني عنده على تكوين صورة أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقي عنها ، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها ، لأن المتلقى يعيد بناء الانفعالات التى يقدمها العمل الفني على نحو يخرجها من دائرة الانفعالات في الحياة اليومية ، ويدخلها في دائرة الوعى والخيال الخلاق الذى يصوغها - بدوره - في صورة جديدة .

ولعله يجب علينا في هذا الصدد ، أن نشير إلى محاولة يحى الرخاوى في قراءة « الشحاذ » لنجيب محفوظ على أنها تقدم تشريحاً لانفعالات الاكثاب^(٢٨) ، وقد تراجع الرخاوى عن هذه القراءة فيما بعد وتجاوزها في تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الأدبية . وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة ، وبالتالي يفسرها القارئ/الرخاوى من خلال ذاكرته العلمية المدونة ، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص إلى خبرة الحياة اليومية التى يقابلها بوصفه طبيياً ، وبالتالي كان يرى أن خبرة المتذوق متصلة بخبرات الحياة اليومية على النحو الذى كان يراه جون ديوى في تفسيره لخبرة المتذوق للعمل الفني عند المتلقى ، بينما (الشحاذ) من حيث هى عمل أدبي ، صورة للانفعال ، وليست الانفعال ذاته . إنها تتضمن وعياً به ، وإعادة بناء وتنظيم له ، بحيث يأخذ الانفعال شكلاً (Form) . فتعدد المستويات ، له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية .

هذا النوع من القراءة لا ينطوى على تحور القارئ ، على المستوى الإنسان للذاكرة التى غرسها المجتمع فيه ، ولم تكن تحمل طاقة إبداعية في إعادة بناء النص ، فتجاوز مستوى الخبرة اليومية ، بل تشد النص إلى هذه الخبرة . وبدلاً من اكتشاف الدلالة من خلال الشكل ، قامت بأسر النص . وبرغم تحول الرخاوى من وضعية جون ديوى إلى فينومينولوجيا

الخارجية ، وأطلقوا عليها اسم المحاكاة الداخلية للأشكال الخارجية .

وأخيراً فإن خبرة الإبداع لدى المتلقى / القارئ تتوقف على مدى إيجابيته في تلقي العمل الفني ؛ لأن التأمل السلبي يجعل المتلقى مجرد مشاهد للعمل الفني ، بينما التأمل الإيجابي يجعل المتلقى مشاركاً في الإبداع .

(٧)

أهتم علم الجمال المعاصر بالنقد بوصفه متذوقاً للعمل الفني ، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادي ، لأنه لا يكتفى بالتلقى فحسب ، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضاً . ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تماماً . وخبرة الإبداع ، في النقد ، مرتبطة بخبرة التذوق على المستوى الوجدى والمعرفى والإنسان . والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبي للعمل الفني ، وإنما هو تقبل إيجابي مشارك ، ويفترض في المتذوق القيام بعمليات إيجابية مثل القدرة على الاختيار ، والانتباه لعناصر الجمال وخصائص العمل الفني . وإذا اكتفى الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفني ، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التي يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية ؛ القدرة التي تساعده على تحديد موقع العمل الفني من التطور الثقافي والجمالي للأمة التي ينتمى إليها ؛ أى أن عليه إدراك التطور الحضارى والسياسى والاجتماعى من خلال الأشكال الفنية التي يقوم بدراستها ، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعى الكامن فيها ، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذى يعيد بناء العمل الفني فحسب .

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التي ترتبط - من بعيد - بالعمل الفني على نحو أو آخر . وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر ، الذى يركز على العمل الفني بوصفه بؤرة الاهتمام ، أما أن ينصرف النقد عن ذلك ، ويهتم بالفنان الذى أبدع العمل الفني ، أو دراسة العصر ، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذى يعيش فيه الفنان ، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه .

بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية أو السمعية ، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة . وتشترط نظرية بريخت في علم الجمال وعى البدع - أيا كان نوع الفن - بهذه المسافة النفسية بين العمل الفني والمتلقى ، بل عليه أن يسهم في خلقها بكافة الوسائل . ولقد لجأ بريخت في المسرح والسينما إلى التغريب ، وخلق التنافر بين الوحدات التي يتكون منها العمل الفني ، بحيث يظل وعى المتلقى يقطاً مشاركاً في إنتاج النص . وقد تعتمد بريخت هذا في المسرح ، حيث كان يستخدم الأقنعة ، وتعتمد هذا في السينما أيضاً ، فليست السينما لديه الفن الذى يقوم على التأليف بين الفنون ، وإنما هي فن التنافر بين الفنون ، لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفني يسقط المسافة النفسية بين المتلقى والعمل الفني ، ويحرمه من استخدام وعيه في بناء العمل الفني ، فقدم - في فيلم سينمائي قام بإخراجه « يوم في حياة عامل عاطل » - موسيقى مبهجة مرحة تتناقض مع حالة العامل الحزين ، حتى لا يستسلم المتلقى لحالة الحزن التي تكتنف العامل ، وتجعله يغمس في تيار الخبرة اليومية ولا يتحرر منها . ولعل في موقف بريخت بعض المغالاة في الحرص على وجود هذه المسافة النفسية ، مما جعل الفكر المجرى لوكاتش يختلف معه حول تصوره لكثير من القضايا الجمالية .

وهناك اتجاهات جمالية كثيرة اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند المتلقى ، من جوانب مختلفة ، بالإضافة إلى الاتجاهات الرئيسية التي أشرت إليها سابقاً ، فهناك اتجاه آخر هو اتجاه الاستطبيق الفسيولوجية Aesthetic physiological يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند المتلقى ، وكيف ترتبط بالنشاط الحسى عند الإنسان . ويلاحظ علماء الجمال في هذا الاتجاه أن لحاسى البصر والسمع قيمة تقود سائر الحواس الأخرى في استقبال العمل الفني ، وذلك لأن هاتين الحاستين أكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة ، وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخلى للعمل الفني . وامتدت الدراسة إلى فهم دور الإحساس في إدراك فنون مثل العمارة . وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا ، تحدث في داخل الإنسان عندما يدرك الأشكال

ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة « عن » العمل الفني ، معرفة قاصرة لا تؤدي إلى النفاذ إلى طبيعته

إن الناقد الذي يمارس هذا الضرب من النقد يعيش في سجن المعلومات المدونة في الذاكرة . ومن الحق أن هذا النوع من الدراسات يُظَلّ فاعلية النص في العصر ، لأنه يسجنه في تاريخه الخاص الضيق ، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة ، لا تنضح إلا بقراءتها لصالح العصر . ويجعل نقد النص محدوداً بحدود المعرفة المدونة ، ويصبح النقد مجرد شرح وتفسير ، ويشيع في ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/المتلقي عن العمل الفني وبنائه ومعانيه إلى شرح النص ، والفنان الذي أنتجه ، وحياته ، وطبيعة العصر ، والمجتمع الذي ينتمى إليه ، وإشكاليات الواقع والمجتمع ، ويجعل هذا كله مدخلاً للحديث عن موضوع العمل الفني . وهي ممارسة نقدية لا تسهم في كشف الإمكانيات القائمة فيه ، بل تخلق حجاً كثيفة تعوقنا عن التواصل معه .

والنقد في منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير ، لكن التفسير - أياً كان منظوره - يأتي في مرحلة لاحقة بعد الفهم . ففي منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفني من خلال لغة هذا العمل ، ثم نبحث في مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفني ، وبنية المجتمع أو الثقافة التي ينتمى إليها النص ، بهدف الوصول إلى تحديد « رؤية العالم » ، وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لغتين . واللغة هي صياغة شكلية للوعي والتفكير ، ومن ثم لرؤية العالم . ولذلك فالمرحلة الأولى في تحليل الشكل ضرورية لفهم أى عمل فني . ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم ، فهذا معناه عزل النص ، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية . وهذا ما يجعل النقد يعود إلى القراءة الانطباعية ، التي تستدعي من الذاكرة ما يسهم في إثقال العمل الفني برؤى لم ينطق بها ، وإنما هي رؤى الناقد التي يسقطها عليه .

(٨)

اهتم علم الجمال المعاصر بتفسير خيرة المبدع في إنتاج أثره الفني، وقدم المنظرون نظريات عدة في هذا المجال ؛ بعضها

يعتمد على أساس فلسفي ، أو أساس ميتافيزيقي ؛ وبعضها يستند إلى أبحاث علم النفس الذي يهتم بتوصيف الكيفية التي يحدث بها الإبداع ، أو تحليل أثر الظروف الموضوعية والذاتية على المبدع . ويكفي أن نشير إلى المعنى الفلسفي للإبداع والمعنى الجمالي . فالمعنى الفلسفي للإبداع مفاده أن الحياة والوعي يتسمان بالابتكار ؛ ابتكار للأشكال الفنية والأفكار . أما المعنى الجمالي فهو إنتاج عمل فني أصيل متمتع بحياة خاصة متفردة . أما المعنى اللاهوتي للخلق فهو الخلق من العدم ، بينما الخلق الفني ليس خلقاً من عدم ، وإنما إبداعاً من خلال الإمكانيات المتاحة في الواقع . أما المعنى النفسي للإبداع عند فرويد فهو أن الفنان ليس شخصية متفردة ، وأن الخلق الفني هو البديل عن اللعب الطفولي ؛ ذلك لأن الإنسان لا يتخلّى عن طفولته ، ومن ثم فإن الخلق يقترب من التوهم ، فالتوهم - لدى فرويد - هو صورة من صور الخيال الخلاق ، حيث الفنان يصنع التركيب الشعري لعناصر موجودة في الواقع . ولما كانت رؤية فرويد للإبداع تعتبر الآن من كلاسيكيات علم النفس ، الذي ينحومحنى تجريبياً في دراسة الإبداع ، فإننا لن نتوقف عندها كثيراً ، لأن دراسات مصطفى سوف عن العبقرية والفن والإبداع ، في كل فن على حدة ، قد قدمت إسهامات في ذلك المجال . وما نريد أن نركز عليه - في هذه الدراسة - هو دراسة الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر دون الوقوع في تكرار ما هو سائد في الدراسات الرائدة التي وضعت الخطوط الأولى لدراسة هذا الموضوع .

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة . على نحو ما نرى في جهود هيرماس . وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع ، وهو غلط في التفكير وأسلوب في الحياة ، يسمى لخلق صورة أفضل ، ونفى للصورة القائمة في الوجود . وأصبحت كلمة « الشعري » لا تطلق على العمل الإبداعي فقط في الإنتاج الفني ، وإنما على كل شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة ، وينفي الصورة القائمة . والفن - بشكل عام - صورة من صور نفى الحياة القائمة ، لأنه خروج على النظام القائم في الحياة اليومية ، القائمة على المنفعة ، والكم ، والتبعية لما هو سائد ، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد .

تعلم الدرس المستمر، لكي يستفيد الفنان من موهبه في إنتاج الأعمال الفنية . أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعي ، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التي يشير إليها النص ، وقد تطورت هذه الدراسات - لدى جولدمان - إلى سوسيولوجيا الإبداع ، وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوماً عاماً إلى المجتمع الذي يتشكل في بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة . وكان هذا التحول دليلاً على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصه وهو الوحيد الذي يحدد الخطاب الثقافي للقوى الاجتماعية داخل الأمة . وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعي بصياغة موموه وقضاياها ، فالشكل هو العنصر الاجتماعي في الفن على حد تعبير لوكاش لأنه يصوغ موموم الوعي صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية . والعمل الفني بهذا لا يدل على الفنان فحسب ، وإنما يدل على ثقافة المجتمع ، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة . ومن ثم فإن قراءة الملتقى هي إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية في الحياة اليومية ، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفني المنغلق على ذاته ، والعمل الفني المفتوح الذي يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد . والنص المغلق هو النص الذي يعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة في الواقع أو الماضي التاريخي ، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله ، بينما النص المفتوح يتيح للقارئ إنتاج الدلالة ، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة .

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلي للنفي Negative dialactic ، وهو يعنى الحدائث الفلسفية التي تعادل التحول الثوري الشامل في نقد الثقافة السائدة ، تلك الثقافة التي جعلت الإنسان يركز إلى مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل ، والإنسان ، والوجود ، أي جعلته إنساناً ذا بُعد واحد ، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها . فالإبداع في المجتمع يعنى نفى الواقع ونقده . أما الأعمال الفنية التي تركزس الواقع ، وتدعو إلى العودة إلى الماضي التاريخي فهي لا تتصف بالإبداع ، لأن الإبداع مرتبط بالحدائث ، التي هي تغيير شمولي للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك ، ولذلك فإن معيار الإبداع في الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة . والعمل الفني وحده هو الذي يطرح معنى الإبداع وخصوصيته . فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجاً للعمل الفني ودليلاً على الإبداع ، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجي على أن الوعي لا يتطابق مع السلوك (العمل الفني) أي أن الوعي يتجاوز السلوك دائماً ، وبالتالي فإن وعي الفنان ليس دليلاً على الإبداع ، لأن العمل الفني هو التحدي الحقيقي للإبداع . إن وعي بلزك الأرستقراطي أنتج أعمالاً أدبية تقف ضد الطبقة التي ينتمى إليها ، وعلى المستوى الفلسفي كانت الاتجاهات التي تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقريه بوصفها مصدراً متبايناً للإبداع ، وهي صورة من صور « الهوس » الذي أشار إليه أفلاطون في محاورة « فايدروس » . ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلى الموهبة وضرورة

- ١ - زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية مكتبة مصر القاهرة ١٩٧١ ص ٣٠ .
- ٢ - تعريف الحرية كما عرفه بعض مفكرى الإسلام هو : « إرادة تقلدتها روية مع تميز » ، والفعل هو ما يصدر عن الإرادة : انظر في تفصيل ذلك : مفهوم الحرية في الفكر العربى المعاصر : منية الحماسى مجلة الفكر العربى للمعاصر عدد ٧٨ - ٧٩ ص ٣٥ - ٤٧ .
- ٣ - الحرية والعمل فى القرآن الكريم : أطلق القرآن صفة الجمال على الفعل الإنسان ، مثل الصبر الجميل ، والفن هو فعل إنسان ، وهو ما يعنى أن يتوجه العقل الإنسانى إلى تحقيق صفة الجمال ، والإبداع فى القرآن هو إبداع الفعل اليومى الحياتى ، وإبداع الأعمال الفنية ، والثانية جزء من الأول وتتعرج معه .
- ٤ - تناول جون ديوى موضوع الحرية من منظور اجتماعى وثقافى فى كتابيه الليبرالية والفعل الاجتماعى Liberalism and Social Action (١٩٣٥) ، والحرية والثقافة Freedom and culture (١٩٣٩) . فالعلم فى المدرسة التقليدية يمثل سلطة عليا تفرض على التلاميذ أشياء معينة ، بينما المدرسة الحديثة التى نسمى للحرية ترى فى المعلم عضواً فى جماعة يعمل مع التلاميذ ، ويؤدى وظيفة اجتماعية ، ويشارك الجميع فى تنسيق مشروع اجتماعى ، وبذلك تصبح أفعال التلاميذ ذات طابع إيجابى يشارك فى العمل ، وتصبح الحرية تنمية مهارات الطلاب .
- انظر : أحمد فؤاد الأهوانى : جون ديوى دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٢ .
- ٥ - يرى اينشتاين Einstein فى كتابه The World as I see it (١٩٤٨) أن كل فرد منا لا يعمل بوصفه استجابة لضرورة خارجية فحسب ، وإنما وفقاً لضرورة باطنية أيضاً . ص ٢ .
- ٦ - ظهرت فكرة الوعى بالمصير محرّكا لشخصيات الدراما عند أرسطوفى البداية ، ثم بعثت هذه الفكرة فى شعر هولدرلين Holderlin وبفض الشعراء الألمان فى القرن التاسع عشر . والوعى بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة . والضرورة هنا تعنى شروط الحرية التى تتحرك وفقاً لها . ونجد أن لفكرة الوعى بالمصير حضوراً قوياً لدى جورج لوكاتش ، وهى الفكرة التى استخلص منها الوعى الممكن والوعى المجرى . انظر فى تفصيل ذلك : رمضان بسطاويس : علم الجمال لدى جورج لوكاتش الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .
- ٧ - انظر فى معارضة ميرلوبونى للحرية المطلقة عند سائر كتابه « المرنى واللامرنى » ترجمة سعاد محمد خضر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد (١٩٨٧) .
- ٨ - بير بورديو « الرمز والسلطة » ترجمة عبد السلام بنميد العالى ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ ص ٧٥٢ .
- ٩ - ننسب الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التى تأتى من الغرب ، بحجة فهم العصر ، دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة ، مما جعل الأنا تذبذب فى الآخر ، وبالتالي تفقد حريتها فى إبداع ذاتها ، وتقع فى التبعية والتكرار والتقليد .
- ١٠ - بير بورديو : الرمز والسلطة ص ٥٦ .
- ١١ - السابق : ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة .
- ١٢ - المرجع السابق : ص ٦٠ .
- ١٣ - المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث فى الحقيقة المطلقة ، فهذا وهم ، وإنما الذات هى التى تخلع ذلك على الأشياء ، ولذلك يقول نيتشه : « إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذى يتمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه .. وحى الذات فإنها ليست سوى اختلاف كباقي الأشياء الأخرى . إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التى تصنع وتخلق وتفكر » .
- ١٤ - بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع يدافع الحقيقة ، وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة . انظر تفصيل ذلك فى « مشكلة الحقيقة فى الفكر الفلسفى » رسالة دكتوراه مخطوطة ، لفؤاد زكريا جامعة عين شمس . وانظر أيضاً : عبد السلام بنميد العالى « أسس الفكر الفلسفى المعاصر » : مجاوزة الميتافيزيقا . دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ ص ١٤٦ .
- ١٥ - مطاع صفدى : استراتيجيات النسبية فى نظام الأنظمة المعرفية دار الشؤون الثقافية بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦ .
- ١٦ - « أن تطلق الاسم هو أن تكون سيداً ؛ هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع » ذكر نيتشه هذا القول فى الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار genealogy .
- وذكره عبد السلام بنميد العالى فى كتابه : مجاوزة الميتافيزيقا ص ١٤٨ .
- ١٧ - أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن دار المعارف - القاهرة ١٩٨٩ ص ١ وما بعدها .
- ١٨ - هناك أكثر من ترجمة لفن الشعر عند أرسطو ، منها ترجمة شكرى عياد وترجمة إحسان عباس وترجمة إبراهيم حمادة .
- ١٩ - هوراس : فن الشعر : ترجمة لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .
- ٢٠ - انظر :
- Hegel: Aesthetics Lectures on philosophy of fine Art: Trans T.M. Knox Oxford University press. 1975. Vol. I P 18.
- ٢١ - كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن ترجمة سامى الدروى دار الفكر العربى ١٩٤٧ ص ٤١ - ٥٥ .

Milton C. Nalm: *Aesthetic Experience and its presuppositions*. Harper & Brothers publishers New York. 1946 p 144- 146.

٢٣ - شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ترجمة عادل العواد دار الأنوار - بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٦ ص ١٠٦ .

٢٤ - انظر :

M. Horkheimer: *Authoritarianism and The Family Today*, in R. N. Anshen, ed., *The Family: Its Function and Destiny* (New York: Harper & Barothers, 1949) p. 340.

٢٥ - ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي : ترجمة مصطفى بدوي، الدار القومية للكتب القاهرة ص ١٤٠ .

٢٦ - فريدريش شيللر : رسائل في التربية الجمالية ترجمة وفاء محمد ابراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .

٢٧ - انظر :

H. Arendt : *Introduction; Walter Benjamin—1882 1940*. New York: Schocken 1969. p55.

٢٨ - يحيى الرخاوى : قراءات في نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ ص ١٦٧ - ١٩١ .



الخطاب والسلطة

عند ميشيل فوكو

محمد علي الكردي

إن اهتمام فوكو بتأصيل مفهومه « الأركيولوجي » الخاص بالممارسات الخطابية وما أدى إليه هذا التأصيل من تجاوز تام لمفهوم النسق العام الذي تعتمد عليه البنيوية في بناء تصوراتها وهياكلها المفاهيمية ، قد أدى به ، في نهاية الأمر ، إلى الوقوع فيما يشبه العشوائية المنطوقية وانعزال الممارسات الخطابية عن حركة الحياة وفعاليتها المختلفة . ومن هنا ، تولدت لديه ضرورة ربط الممارسات الخطابية بضروب من التوجيهات السلطوية التي لا مناص منها لكي تنتظم هذه الممارسات إلى حد ما ولكي تحقق الأهداف الاستراتيجية المنوطة بها والمرغوب فيها من حيث التراكم المعرفي ومساندة التنظيمات والمؤسسات السلطوية في دعم خياراتها وضبط وتعديل مواقفها وفقاً لمقاومة المادة الخاضعة لها سواء أكانت جسمانية أم نفسية . وهذا هو ما لمسه كثير من المفكرين والكتاب وعلى رأسهم « بارت » في الوظيفة السلطوية للخطاب ، وهي الوظيفة التي بدأ فوكو يعني بمواجهتها وكشفها وتحليل التفنيات والوسائل التكنيكية المختلفة التي تعتمد عليها . ولعل ذلك يبرز بوضوح ليس بعده وضح من خلال « خطابه — البرنامج » الموجه إلى الكوليج دي فرانس والمنشور عام ١٩٧١^(١)

إن خطورة الوسائل القمعية التي تمارسها السلطة بواسطة الخطاب ليست راجعة ، في نظر فوكو وكما تتصور لأول وهلة ، إلى وسائل التحكم الخارجية التي عرفتها الكلمة المكتوبة عبر تاريخها العصيب منذ عهود الظلام وحتى بدايات عصر الديمقراطية الحديثة ، وإنما إلى عملية التنظيمات الداخلية للخطاب نفسه ، التي تقضي في ظل ضروب من الإقصاء والاستبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإضمار ومساحات من الإفصاح والإعلان تحكم ما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال وما يخضع للتحديد

والكشف والابتكار وما يتبع نظم التعقيب والتبرير والتكرار ؛ وذلك وفقا لمعايير ضمنية من الخطأ والصواب والحقيقة والزيف لعل أبرزها ما يتجلى في التبريمات التي تنصب على موضوعات السلطة والجنس .^(٢)

وإذا كان هناك ارتباط وثيق بين السلطة والخطاب ، كما يذهب فوكو ، فإن ذلك ليس مجرد تخطيط وتنظيم من قبل السلطة فحسب ، وإنما لأن هناك علاقة أنطولوجية ، إن صح هذا التعبير ، تجمع بين اللغة وأنماط الهيمنة الاجتماعية .



المستويات — بلا شك — الدور الذي يلعبه الخطاب ، موضوع الدراسة ، بالنسبة للخطابات المعاصرة والخطابات المحيطة به ؛ إذ إن هذا الخطاب قد يقوم بالنسبة لها ، بدور « النموذج الصوري » الذي تحاول أن نظفقه في حقولها الدلالية المختلفة ، وقد يكون على العكس ، نموذجاً معبراً عن خطابات أكثر تعميمياً وتجريداً منه ، وقد يكون مرتبطاً بعلاقة بارزة من التشابه أو التعارض مع خطابات أخرى في مجال بعيد نسبياً . وليس من شك في أن معظم هذه الأبعاد التي يولدها الخطاب « الرائد » أو « النموذج » تتواجد أو تتعايش في الخطاب العربي الحديث والمعاصر وإن كان غالباً ما يتم توظيف هذا النموذج بطريقة ضمنية أو مضمرة . وليس أدل على ذلك من هيمنة « النموذج الغائي » ، الذي انحصر في أوربا إبان انتشار فلسفة التنوير ، على كثير من الكتابات العربية التقليدية ، بل حتى على بعض البرامج الإذاعية التثقيفية الحالية التي قد لا يخلو مضمونها من مادة علمية لا غبار عليها من حيث فائدتها المباشرة .

لكن مستويات الحسم هذه لا ترتبط بممارسات خطابية بحتة . ذلك أن الاختيار الاستراتيجي لمستوى نظري أو مفهومي معين في تكوين خطاب يتصل إلى حد كبير بالوظيفة التي يمارسها الخطاب الرائد في حقل الممارسات « اللاخطابية » ؛ أو بعبارة أخرى إن الاختيار الاستراتيجي قد يتم في قواعده الأساسية إلى ظروف خارجة عن الحقل الخطابى . وهذا شيء واضح بالنسبة للاقتصاد الذي يلعب دوراً هاماً على مستوى السياسات الحكومية ، وعلى مستوى الممارسات اليومية والصراعات الاجتماعية والسياسية . كما أن

فهاهؤذا « أدورنو » و« هورخيمر » يتحدثان إلينا عن الارتباط الوظيفي بين المقولات الاستنباطية والقياسية للعلم أو بين وحدات التنظيم المنطقي وبين التقييمات المقابلة للواقع الاجتماعي التي تقوم على عملية توزيع العمل . يقول الكاتبان : « علينا أن نوضح أن الطابع الاجتماعي لمقولات التفكير ليست ، كما يعلمنا دور كايم ، تعبيرا عن التضامن الاجتماعي ، وإنما تأكيد للوحدة التي لا تنقسم بين المجتمع وعوامل الهيمنة »^(٣) . وهاهؤذا « بلاتشو » يبرز لنا بدوره عملية الارتباط الجوهرى بين العنف وظاهرة التسمية أو بين اللغة وحقوق السيادة . إنه يقول : « إن من يأخذ الكلمة ليس إلا القوى والعنف فالتسمية هي هذا العنف الذي ينحى جانباً ما تم تسميته حتى يمكن الاستحواذ عليه في الصورة المريحة للاسم . والتسمية هي التي تجعل من الإنسان هذه الغرابية المقلقة والقادرة على بلبله الأحياء الآخرين وحتى هذه الألهة المنعزلة التي يقال إنها خرساء . إن التسمية لم تمنح إلا لكائن قادر على ألا يوجد وقادر على أن يصنع من هذا العدم قوة ومن هذه القوة العنف الحاسم الذي يخرق الطبيعة ويعنفها وسيطر عليها وهكذا تلقى بنا اللغة في جدلية السيد والعبد التي لا تزال تسلط علينا »^(٤) .

معنى ذلك من الناحية الاستراتيجية أن الخطاب يضم ، في سياقه التاريخي الاجتماعي ، عدداً من الاحتمالات التي تم تحقيقها ويلفظ عدداً من الاحتمالات التي لم تتحقق بالرغم من معقوليتها . ولكي ندرك طبيعة أو أسباب الاحتمالات التي تحققت دون غيرها ، لابد من القيام بتحليل أو تشخيص بعض مستويات « الحسم » الخاصة بالخطاب . وأهم هذه

المعرفي . من ثم محاولته اقتلاع الأساس نفسه الذي تناط به عمليات التصور ، وهو ما نعرفه في الفكر الغربي تحت مفهوم الذات أو الشعور ولما كانت فكرة انتزاع هذا المفهوم ليست عملية سهلة المثال ، فإن هذه المحاولة قد عُرِفَتْ ، عند فوكو وفي معظم الدراسات البنوية ، تحت صسمى خلخلة الذات أو إزاحتها عن مكانتها المركزية (décentrement du sujet) ، وبالرغم من أن هذا المبدأ قد بثته في الفكر الغربي من قبل نظرية التحليل النفسي الفرويدي ، إلا أنه لن يتطابق قط عند فوكو والكتاب البنيويين مع مبدأ اللاشعور الفردي ، نظرا لرغبتهم في الإفلات من إسار المجال النفسي . من ثم سوف يميل هذا المبدأ إلى أن يكون شيئا أشبه بلاشعور النسق أو اللغة ، على شريطة أن تفهم اللغة هنا بمعنى جماع النسق العلامى أو الدلالي لأى نوع من أنواع النشاط المعرفي .

إلا أنه يبدو موضوع التخلّي عن الذات التأسيسية يتخذ عند فوكو شكلا أكثر جلدية من البنوية نفسها ؛ فهو يتغلب على هذا الدور التركيبي أو التوحيدي الذي تقوم به الذات بواسطة مفهوم « الكثرة » الذي ابتكره « ريمان » أول ما ابتكر ولكن في نطاق الفيزياء والرياضيات .

ويتلخص هذا المفهوم في رفض الفكرة الفلسفية القديمة للواحد ومتعدداته وارتباطها ضمنا ببنات مؤسسة ، أو بفكرة مصدر تنحدر عنه . ومن ثم يبرز فوكو فكرة الكثرة كطريقة لتواجد المنطوقات بالرحم من ندرتها الفعلية ، مع ما تتطلبه هذه الكثرة من « نقاط فرد » وأماكن شاغرة لقيام « أدوار فاعلة » و « انتظامات تراكمية وتكرار » . ولما كانت الكثرة لا تخضع لنظام « أكسيوماتيكي » ولا لنموذج نمطي ، وإنما هي مجرد تواجد مكانى لا يقوم على أى اتساق مجالى^(١) ، فإن المنطوق الذى يستخلصه فوكو لا يتطابق مع الجملة المنطقية لما تتميز به من اتساق ولما تخضع له من معايير الخطأ والصواب ولا مع الجملة النحوية التى تتطلب علاقة منتظمة أو ثابتة مع فاعل غالبا ما يمثل شخص المتكلم .

مهما يكن من أمر ، فإن خلخلة الذات تقضى ، لأول وهلة على ترابط الأحداث وتسلسلها المكتسب أو المتوارث . وليس من شك في أن فوكو حينما يفعل ذلك لا يبتعد كثيرا عن بعض الفلاسفة المبزين الذين أثاروا في عصرهم كثيرا من

الاختيار الاستراتيجى يخضع لعملية « تملك » الخطاب نفسه ، إذ إن حق إلقاء الخطاب ، أو حق تكوينه سواء من الناحية التخصصية ، وسلطة الوصول إلى الوثائق واستخدامها مقصور في كثير من المجتمعات على فئات محدودة من الأفراد . كما يرتبط هذا الاختيار ، في الوقت نفسه ، بمواضع « الرغبة » من الخطاب ، لأن الاختيار قد يشكل لونا من ألوان الإخراج الخيالى ، أو ضربا من ضروب التحريم أو يمثل عنصرا رمزيا أو أداة إشباع غير مباشرة . وليس هذا وفقا على الخطاب الأدبي أو الخيالى فحسب وإنما هو أمر يشمل لمقاطا أخرى عديدة من الخطاب ، سواء في اللغة أو الاقتصاد أو الفلسفة أو الفن .

ولكننا يجب أن ندرك جيدا أن هذه النقاط الاستراتيجية ليست مفروضة على وحدة الخطاب أو نظام تكوينه ، فهي ليست عناصر ملتوية أو ميثوثة فيه بطريقة تصفية ، بحيث تجعل منه خطابا ثنائيا يتكلم بلغتين : لغة الباطن والظاهر ، أو لغة الحقيقة ولغة الزيف . إن هذه الاختيارات بالرغم من خارجيتها النسبية عناصر مكونة ومؤسسة من عناصر الخطاب .^(٥)

تطهير الحقل الخطابي

إن عمل السلطة يتمثل في الخطاب من خلال آليات ضابطة تكسب عادة صفات الصواب والسوية والمعتولة وهي صفات تعمل بدورها على توفير نوع من المعيارية التى تحدد نطاق المقبول واللامقبول ومجالات المسموح به والممنوع . وغالبا ما توظف هذه الميكانيزمات بطريقة لاواعية لأنها تصبح ، مع مرور الوقت ، جزءا لا يتجزأ من طرائق إنتاج الخطاب ، كما أنها تشكل حصيلة تاريخ طويل من عمليات التطويع أو التطبيع الفكرى التى توافرت على ترسيخها المؤسسات التعليمية والتربوية والإرشادية والوعظية بما أتيج لها من تقنيات بالغة الفعالية وقنوات اتصال تزداد تطورا يوما بعد يوم .

إلا أنه لما كان الجانب الأغلب من هذه الميكانيزمات قد تم ويتم كشفه بصفة مستمرة عن طريق عمليات النقد التى يمارسها الفكر الحر ، فإن فوكو يريد ، في الواقع ، أن ينفذ إلى مستويات أكثر غورا من عمليات تقييب أو تزييف الوعى

الضجة والحيرة ، وأقربهم إلى الذهن « نيتشة »^(٧) في موقفه الرافض للميتافيزيقا التقليدية وما تقوم عليه من دعائم منطقية كالسببية والغائية ، و « هيوم » الذى كان أول من فتت المعرفة العقلية واث البلبلة فى كل المقولات المنطقية الموروثة . وأنا لا أعتقد أن فوكو يطمح إلى أكثر من ذلك ، وإن كانت مطامحه ، فى نهاية المطاف ، لا تعد غريبة بالنسبة للتيارات الثقافية السائدة فى عصره . ولعل محاولة فوكو هذه فى استبعاد أحلام الذات وأوهامها التى تصفيتها على « موضوعية » الخطاب هى ما يحاول سحبها كاتب مثل « عابد الجابرى » فى نقده للخطاب العربى المعاصر على كثير من المقولات العاطفية التى تحجب فى « الخطاب النهضوى » رؤية الواقع العربى كما هو عليه^(٨) .

ومن ثم ، نرى فوكو يقوم بتبديد ما جمعته العصور السابقة وتشبثت ما نسقت الروى القبلية من معطيات وأفكار ونظريات مسبقة . ولعل أول ما يخضعه الفيلسوف لمبادئ طريقته الإجرائية فى القطع والحد والكشف عن الدرجات والمستويات وعوامل التبدل والتحويل هى ظاهرة تقسيم الأنواع الكبرى للخطاب فى الفكر الغربى بين أشكال وأجناس حددت لنا ما نعرفه ونألفه تحت مسميات الأدب أو الفلسفة أو التاريخ أو الخيال . فهو فى الواقع يشك فى هذه التوزيعات المألوفة ، خاصة أن المنطوقات التى تحتوى عليها لم تكن موزعة دائما بالطريقة نفسها ، ولم تكن منتظمة بهذه الصورة التى نعرفها عليها فى الوقت الحاضر . من هنا ، يرى فوكو أنه من الصعب ، مثلا ، أن نطبق مقولة « الأدب » على ما يسمى بثقافة العصور الوسطى أو الثقافة « الكلاسيكية » ، لأن هاتين المقولتين ، حتى لو كان هناك تشابه كبير بين عناصر كثيرة من ثقافة العصر الحاضر وثقافة العصر الكلاسيكى أو الوسيط ، لا نحددان بشكل قاطع ومؤكد حقول الخطاب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ناهيك عن العصور الوسطى ، كما سوف يجددها لنا القرن التاسع عشر أو القرن العشرون^(٩) .

وإذا كان الكاتب يشك فى عفوية وتلقائية هذه المقولات التى لا تعدو كونها مبادئ تصنيفية وتنظيمية عامة لا يخلو منها أى أدب أو فكر غربيا كان أو شرقيا ، فما بالك حينها يشكك فى

أكثر المفاهيم وضوحا ورسوخا مثل مفاهيم العلم والكتاب والمؤلف ! فبالرغم من وضوح مفهوم الكتاب ، مثلا ، وبالرغم من حضوره المادى والأدى ، يرى فوكو أن وحدته ليست كافية لتجنب تنوع الموضوعات التى يمكن أن يعالجها سواء فى مجالات التاريخ أو العلم أو الأدب . وكذلك يرى الأمر بالنسبة لوحدة الخطاب النوعى الذى يتمشى إليه الكتاب أو البحث بالفعل . إذ حتى فى حالة الاتفاق على تحديد الخطاب النوعى ، كالرواية أو التاريخ مثلا ، فهل يمكن أن ندرج تحته كل أنماط وأشكال النوع المطلوب فى ثقة وطمأنينة كاملتين ؟ إن فوكو يشك فى ذلك كثيرا ، ويرى أن أى كتاب لا يعدو أن يكون مجموعة من النصوص التى تردنا إلى نصوص أخرى ، أو حشدا من الجمل يردنا إلى حشد آخر من الجمل . وإنه ، فى خلاصة الأمر ، ليس إلا « عقدة فى شبكة كبيرة »^(١٠) .

كما يعتقد الفيلسوف ، فى الوقت نفسه ، أن مفهوم المؤلف ليس أقل غموضا واضطرابا ، وهل يمكن اعتبار اسم صاحبه كافيا حتى ينسب إليه ، وعلى القدر نفسه من الدرجة ما كتبه وهو حى ، وما تركه بعد مماته من أوراق لم يتمها بعد ولم يضع عليها لمساته الأخيرة ؟ وهل يجوز أن يضم إلى عمله الأديب أو الفكرى ما خطه من مسودات ومشاريع وخطط أولية أو الأجزاء التى يحاها من مخطوطاته ؟ وما هو وضع مراسلاته أو الأحاديث التى أدلى بها أو نقلها الناس عنه ؟ هل يضم كل ذلك ، مع اختلاف لغاته ومستوياته إلى وحدة العمل الأديب أو الفكرى الذى ينسب إليه ؟

من ثم يرى فوكو أنه لا بد أن يكون هناك « مستوى » محدد تناط به عملية تشكيل « الوحدة العبرة » والتأليف والتسيق بين كل هذه النصوص المتباينة حتى تفهم جميعا على أنها أجزاء متكاملة من عمل واحد . إلا أن هذه « الوحدة » لا يجب أن تفهم ، مع ذلك على أنها إحدى المعطيات المباشرة للعمل المشار إليه ، إذ إنها تظل « عملية بناء وتركيب » يشيدها القارىء الناقد أو المتلقى حتى يصبح فى استطاعته أن ينفذ من بين علاقات النص ودلالاته إلى القواعد التى تحكم توزيعها ، وتعمل على ترتيبها وتنسيقها . بعبارة أخرى إن أى

الذى لا يخضع لأى تجديد تاريخي ؛ وما عث آخر يكرس مهمة التحليل في رصد هذه الأقوال الصامتة التى تكون بمثابة القواعد أو المبادئ المفسرة للخطاب أو جماع الأقوال اللاحقة (١٢)

ولكن هل يستطيع فوكو ، مع ذلك ، أن يتخلص من مجمل هذه المفاهيم وهذه الوحدات القائمة والملحة فى الوجود ؟ ليس من شك فى أن ذلك أمر بالغ الصعوبة . لكن تبقى للكاتب ، على الأقل ، إن لم يستطع التملص منها ، القدرة على إدراك قواعد المنظمة وكشف البواعث الأيديولوجية المبررة لها . من ثم نراه يعمد إلى أهم هذه التنظيمات والوحدات الراسخة ، ويحاول أن يبدد البدييات الظاهرة التى تحيط بها ، حتى يُعدها ، إن صح هذا القول ، تلقى ما تبادر إلى ذهنه من أسئلة جديدة : أى تلك الأسئلة التى تخص بنيتها ومنهجيتها وتحولاتها ومجمل القوانين التى تخضع لها وحشد الظواهر التى تصاحبها فى مجال الخطاب والتقسيمات التى تؤدى إليها . بعبارة أخرى ، تلك الأسئلة التى لا يمكن طرحها إلا على ضوء نظرية لا تكتمل عناصرها إلا بظهور حقل الأحداث الخطابية التى تنطبق عليه (١٣) .

الأحداث الخطابية :

من ثم يتحدد مشروع فوكو ، على مستوى هذه الطبقات العميقة من طبقات المعرفة ، بتحليل مجال « المنطوقات » الفعلية (énoncés) وإدراكها بعيدا عن جميع أشكال الاستمرارية والاتصال فى حالة تشتتها أو بعثرتها الأولية كأحداث خطائية خالصة . وليس من شك فى أن هذا المشروع المنوط به وصف أحداث الخطاب يختلف جوهريا عن التحليل اللغوى المألوف ، إذ أن هذا الأخير يُهدف به الوصول إلى جماع القواعد الصورية التى تمكّنت من صياغة ملفوظات جديدة على غمط الملفوظات الموجودة ، بينما يترزّز لنا حقل الأحداث الخطابية كحقل مغلق ومحدود بالمقاطع اللغوية التى تمت صياغتها فعلا (١٤) .

ولا شك أن وصف الخطاب يختلف تماما فى تقنيته عن تقنية تاريخ الفكر ، إذ أن هذا الأخير يقوم ، فى الواقع ، على

عمل فنى أو أدبى لا يشكل ، فى حد ذاته وحدة جاهزة من المعطيات المباشرة التى يمكن قبولها أو تلقيها ، كما هى عليه ، بشكل مؤكد وثابت (١٥)

وإذا استطعنا بلوغ أسس الخطاب عبر هذه الوحدات المصطنعة كالكتاب أو الجريدة ، أو عبر أى نوع من التنظيمات المعروفة والشائعة كتقسيمات الأجناس الأدبية أو تصنيفات العلوم المختلفة ، علينا أن نتأكد من تلقى هذا الخطاب فى حالة انبثاقه بوصفه مجموعة من الأحداث المستقلة والمتناثرة ، التى لا وجود لها إلا عبر هذا النسيج الذى تقيمه وتبدعه ثم تعيد نسجه أمام ناظرينا . وعلينا أن نحذر من رد هذا الخطاب إلى مصدر سابق عليه ، مخافة أن يصبح صورة باهتة ومكررة منه ، ويصبح علمنا به اجتراراً لما سبق ، وترديداً فى ألفاظ جديدة لما عرفناه وألفناه واطمأنت إليه النفوس الواحدة التى تأنف من كل تجديد وابتكار .

بل إن أهم ما يجب أن نحذره هو متابعة أصحاب الاستمرارية واجترار القديم ، حين يرفضون انبثاق أكثر من حدث واحد فى قلب الخطاب ، أو بالأحرى حين لا يقبلون ظهور أى حدث حقيقى طالما هم يرون كل بداية — خفية ظهور حدث جديد يبدد وهم القديم — إلى مصدر خفى على الدوام ، يخفى إلى درجة يصعب معها تحديد معنى هذا الخفاء ، اللهم إلا وظيفته النفسية والأيديولوجية المطمئنة . من ثم تصبح كل بداية عودة إلى بداية سابقة عليها ، وتظل على هذا النحو كل بداية حقيقية خفية على الدوام . كما يتصل بهذه الفكرة عن البداية ، التى لا وجود لها إلا فى بحيلة أصحابها ، ميل هؤلاء القوم أنفسهم إلى اعتبار كل خطاب أو قول معلن إفصاحا عن خطاب ، أو قولاً غير معلن سابقا عليه ، ولما كان هذا القول الأول ليس له أى وجود مبدئى حقيقى ، فإنه يشبه أكثر ما يشبه نوعا من « الصمت » المبر الذى يسبق الكلام ويعدّه بمعانيه الخفية : إلا أنه لا يستطيع أن يظهر إلى العيان طالما أن القول الصريح الظاهر يحفل مكانه ويكبته ، الأمر الذى يستمد منه البحث التقليدى باعثن أساسيين :

باعتى يجعل من كل دراسة تاريخية ضربا من البحث الدائم عن المصدر ، وضربا من التكرار الأبدى لهذا المصدر

دراسة مجموعة من المذاهب الفكرية ، يحاول أن يصل من خلالها إلى قصد المفكرين ونشاطهم الفكري الواعي وإلى المضمون الظاهر أو الخفى لرسالتهم أو نظرياتهم . أى أن تاريخ الفكر يسعى ، فى الغالب ، إلى بناء خطاب آخر مواز لخطاب الفكر نفسه ، يعمل من خلاله على التقاط الهمسات أو المحاجس أو التوازع الداخلية التى تشكل خلفية حديث المفكرين ، وتضفى عليه قصدا معلنا أو خفيا أقوى وأرسخ من الجانب المعلن . بعبارة موجزة ، إن تاريخ الفكر يعمل ، فى حقيقة الأمر ، كشفرة رمزية بالنسبة لخطاب المفكرين أنفسهم موضوع الدراسة والتحليل .

أما تحليل أحداث الحقل الخطي ، الذى يهدف إليه فوكو ، فيختلف كليةً عن ذلك ، إذ أنه يسعى إلى إدراك المنطوقات الخطائية فى أضيق حدود لها بوصفها أحداث فردية ، كما يعنى بتحديد الظروف أو السياق الذى تتواجد فيه ، وإبراز العلاقات التى يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو المتصور بينها .

ولا شك أن الغرض من هذا التحليل هو إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه فى حقله الخطي ، وتبيان مدى القطع الذى يحدده فى النسيج العام لهذا الحقل وذلك إلى الدرجة التى لا يستطيع فيها أى منطوق آخر أو أى أثر أيديولوجى معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو يذيب معناه ودلالته فى طيات اللغة الكثيفة (١٥) .

ولكن ربما تساءلنا عن الغرض من عزل الحدث الخطي عن سياق الفكر أو اللغة ؛ والمقصود بالتأكيد ليس هو تشتيت الذهن أو الحصول على ذرات من المعلومات وإنما هو على العكس ، إبعاد المنطوقات ، التى تم تحديدها ، عن العوامل الذاتية الخالصة ، كقصد الكاتب ونيته وظروف نشأته وتكوينه والرسالة التى يود تبليغها إلى البشرية أو المشروع الفنى الذى كرس حياته لتحقيقه وربطه بمعنى أو مغزى وجوده على هذه الأرض . إن المقصود هو — لا شك — تحليل مستويات أخرى من المنطوقات وأنماط أخرى من العلاقات ، حتى لو كانت هذه العلاقات تنتمى إلى مجالات مختلفة لا تحظى بتبادل

معروف أو مألوف فيما بينها كالمجال الفنى أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو السياسى . والمقصود أخيرا هو تحرير مجال ينعنى فيه المنطوق من كل الارتباطات القبلية ، حتى تتولد منه إمكانيات جديدة أخرى من العلاقات والارتباطات ، وتتكون وحدات علمية ومعرفية مقبولة ، أى لا تقوم على الافتراض التعسفى ، حتى إن لم تح لها الفرصة التاريخية للظهور (١٦) .

وعلى الرغم من أن مجالات اكتشاف هذه المنطوقات كثيرة ومتعددة ، إلا أن الكاتب يعتقد أن أفضلها ليس بالضرورة هو الذى يساعد على الالتقاط السهل للحظة البناء العسورى للمنطوقات أو الإلزام المسير بقواعد انبثاقها وقوانين تحولها وتشكلها . على العكس ، إنه يفضل اختيار المجالات التى لم تنظم خطاباتها بعد فى مجموعات نظامية دقيقة ، ولم تتولد فيها منطوقاتها وفقا لقواعد تركيبية واضحة . بل ، إذا كان الإفلات من تأثير المفاهيم والوحدات المعرفية التقليدية من الصعوبة بمكان ، فلماذا لا نختار تلك المجالات التى سيطرت عليها طويلا هذه المفاهيم ، وعلى رأسها مقولات المؤلف والتأثير والتأثير والذات والمشروع والقصد والنية ، التى رسختها فى الأذهان دراسات التاريخ الأدبى ومناهج الظاهرية على اختلاف دروبها وغاياتها ؟ ولعل ذلك يوضح لنا أسباب اختيار ميشيل فوكو لحقل العلوم الإنسانية مجالا لتجاربه وتطبيق نظريته فى أركيولوجيا الخطاب (١٧) .

إن محاولة فوكو تحليل مجالات العلوم الإنسانية من تأثير المفاهيم الذاتية والأيدولوجية ودعوته إلى تفنيت الحقول المعرفية المتوارثة لن تجدنا طريقتها إلى التحقيق إلا بتقويض دلالات المنظور البنىوى نفسه ، وذلك عن طريق تحليل المنطوقات من كل ما يعلق بالجميل نفسها من أحكام تقويمية ومن صيغ التراكيب اللغوية ومن القوالب المنطقية والتصورات الذهنية ؛ وهو ما لا يتم إلا بتجريد الكلام من كل مضمون مباشر ومن كل الأغراض الخاصة التى شكلته ووجهته فى سبيل تحقيق غايات معروفة معلنة . وإذا كان هذا التجريد ممكنا فلأن اللغة تحمل فى قلبها نوعا من الفراغ الأولى ونوعا من الوجود العشوائى الأجرد الذى لا يتم دخوله إلى حيز الفعل إلا من خلال تجارب تاريخية محددة تضفى عليه انتظامه

المتضاربة التي تؤدي إليها هذه الممارسات . إن الرؤية الوظيفية ، التي يعتمد عليها الكاتب في وصف ظاهرة السلطة تجعله يهتم في المقام الأول بتحليل العلاقات التي تنشأ بين الأفراد أو الجماعات ، وهي العلاقات التي تبرز في صورة « آثار » أي حصيلة مجموعة من الأفعال وردود الأفعال بصدد القوانين والمؤسسات والآليات والأيدولوجيات التي تجمع بينهم أو بينها في إطار عدد من الاستراتيجيات المتأثرة أو المتضاربة ، وهذا ما يفترض استبعاد كل أشكال السلطة المتبلورة التي تربط علاقات القوة بالتصورات القانونية البحتة ، وبكل الرؤى التي نبعثها أو تشيئها في نظم الحكم وأدوات الهيمنة والسيطرة كمؤسسات الحكم والإدارة أو حتى بعقلانية خفية أو غائية للتاريخ^(١٩) .

السلطة والحرية

واستمراره ، ثم انقطاعه وزواله . وإذا كانت اللغة قابلة بطبيعتها للازدواج ، فهي تسمح ، من غير شك بجانب الموجهات السلطوية التي تحمل عليها تنظيماتها الكبرى بظهور ممارسات خادعة وموهمة تختلط فيها الرقائع بالأمان والرغبات والأغراض الذاتية بالغايات العامة على شكل إسقاطات وتبريرات وتفسيرات لاحقة . ومن ثم نفهم أنه كان لزاما على فوكو ، لكي يدرك الاستراتيجيات السلطوية التي تطبع التشكيلات التنظيمية للغة وتلقى بثقلها عن طريق المؤسسات والآليات والتقنيات الفاعلة على الممارسات الخطابية ، أن يتخلص من كل ما يعلق باللغة والخطاب من تصورات ذاتية وأحكام تقويمية وتبريرية مضافة .

بمعنى آخر ، إن فوكو لا يعنى بتاريخ ولا بتظهير مؤسسات السلطة وصياغاتها القانونية ولا يعنى بالسلطة كمفهوم للمقدرة وما يترتب عليه من محاولات اجتماعية أو سياسية لتملك هذه المقدرة والاستحواذ عليها ، وإنما الذي يعنى به هو العلاقات السلطوية وما تحدثه من آثار بالغة الدقة والخصوصية في جسم المجتمع ككل . ويحاول فوكو ، في هذا الصدد ، التمييز بين علاقات السلطة وعلاقات الاتصال ، إذ بالرغم من أن هذه الأخيرة قد تحدث ، عن طريق توصيل المعلومات ، نتائج تؤثر على إعادة توزيع علاقات القوى ، إلا أنها تختلف من حيث الخصوصية عن الأولى . ويفرق فوكو ، بهذا الصدد ، بين ثلاثة نماذج من العلاقات :

(أ) العلاقات القائمة على المقدرات الموضوعية .

(ب) « علاقات الاتصال »

(ج) « علاقات السلطة » .

إن القضية التي يعنى بها فوكو ليست عملية تقديم أو صياغة نظرية فلسفية مجردة للسلطة ولا تحديد نوع من الأيدولوجيا العامة المناقضة لمبدأ العقلانية الغربية كما تبلور في إطار الدولة الغربية الحديثة ، أو كما حاول فيلسوف مثل « أدورنو » أن يؤسسه بوصفه نتيجة لازمة لتقدم الحضارة المادية ولتحول مفاهيم التنوير نفسها إلى قوة مدمرة لذاتية الإنسان تحت قناع السيطرة على الطبيعة وإضفاء العقلانية التامة ، ذات النمط الرياضي أو الكمي البالغ الدقة ، على السلوك البشري^(٢٠) . على العكس ، إن مقصد فوكو هو إبراز عدد من الميكانيزمات المعرفية الأساسية التي لعبت دورا هاما ، عبر الممارسات التاريخية لعلاقات القوى والتوزيعات الاستراتيجية لها ، في بناء صرح الدولة الحديثة . إلا أن ذلك كله لا يمكن فهمه جيدا إلا بالتعرف على ماهية السلطة التي يرمى إليها الكاتب .

ولا يعنى هذا التمييز النظري أن هذه العلاقات منفصلة على أرض الواقع إذ أنها في حقيقة الأمر تتداخل وتتساند فيما بينها بحيث غالبا ما يلعب بعضها دور الأداة بالنسبة لبعضها الآخر . على هذا النحو ، يرى فوكو أن « المقدرات الموضوعية » لا يمكن أن تعمل من غير أن تعتمد على « علاقات اتصال » وذلك على مستوى توصيل المعلومات أو

إن فوكو ينظر ، في الواقع إلى السلطة ، أي مجموعة علاقات القوة التي تحكم مجتمعا من المجتمعات ، من منظور تاريخي بحت . من ثم ، هو لا يعنى بتحديد طبيعة السلطة ولا ماهيتها من حيث الأسس الفلسفية أو الأنطولوجية التي تقوم عليها وإنما يعنى بها من خلال الممارسات التي تؤدي إليها ومن خلال العلاقات غير المتوازنة ، والأفعال وردود الأفعال

تقاسم المهام والأعمال ومن غير أن ترتبط « بعلاقات قوى » من حيث فرض بعض المهام أو ضرورات تقسيم العمل أو التأثير الملمزم لبعض الطرائق الحرفية المتواترة . كما يرى أن علاقات الاتصال تقوم بالضرورة على « نشاطات غائية » نظرا لضرورة ضبطها وتوجيهها لعناصر الاتصال ، كما أنها لا تخلو من آثار سلطوية وذلك بالقدر الذى تؤثر فيه على تغيير عناصر الحقل الإعلامى وبالتالي على مواقع المستفيدين منه . وأخيرا هو يرى أن علاقات السلطة تلعب دورا بالغ الأهمية من خلال إنتاج وتبادل العناصر الإعلامية كما أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على النشاطات الموجهة ، أى النشاطات التى تسمح لها بإحداث التأثيرات المطلوبة ، وذلك عبر أدوات التوجيه وتقنيات الإرشاد والتكوين ونظم الضبط والانضباط والتقييم . غير أن ذلك لا يعنى ، فى نظر فوكو ، أن صيغ الترابط أو التساند فيما بين هذه العلاقات تتسم بصفة الثبات والدوام ، بل على العكس إنها دائمة التغير والحركة وفقا لمهمة نموذج أو آخر من هذه العلاقات على الحقل المطلوب تعديله أو إحداث تأثيرات هامة به ، كما أنها فى الأغلب تتطلب فى كل حالة جديدة نموذجا ملائما له خصوصيته .

الحرية كأساس لها فالحرية شرط من الشروط الأولية لقيامها ، وذلك لأن الحرية هى الإمكانية الوحيدة لقيام علاقات حكم أى علاقات تنشأ بين أفعال ووردود أفعال . أما فى حالة العبودية ، فالسلطة لا تجد أمامها إلا سلسلة من الخشوع التى لا يمكن أن تقوم بصددها علاقات قوى فعلية . وهذا معناه أن السلطة لا يجب أن تصطدم بالحرية ، وإنما عليها أن تقيم معها نوعا من الأخذ والعطاء والشد والجذب واللعب والمداورة ، وهى إن لم تفعل ذلك تحولت إلى طغيان أو استبداد أعمى . وإذا كانت السلطة لا يقوم لها كيان إلا مع الحرية ، فإن هذا لا معنى له إلا بمقاومة السلطة ومعارضتها ، إذ ليس هناك قوة من غير رد فعل ، ولا عارسة حقيقية من غير تعارض قطيعين أو طرفين^(٢٠) .

من ثم ، لا تقوم علاقات السلطة أو القوى على « عداة جذرى » أو خصومة مستفحلة ، وإنما على نوع من التنافس والتنازع اللذين لا يكفان عن إثارة جو من التوتر والتحريض المستمر بين الأطراف^(٢١) .

نحو ذاتية جديدة

ما معنى ذلك بالنسبة لنهاية المسيرة الفلسفية التى قام بها فوكو خاصة بعد أن استبعد من خطابه ، فى البداية ، كل القضايا والموضوعات التى تخص تصورات الإنسان وأحاسيسه وعواطفه وآماله ومطامحه ؟ معناها ببساطة أنه ، بعد دراسته للممارسات الاجتماعية — السلطوية المختلفة ولدورها فى تطويع الفرد وإبرازه فى صورة موضوعية بحثة كشيء قابل للمعرفة والتفسير والتحليل ، أخذ يعنى بإبراز الجانب الآخر من الفرد وهو إنتاج ذاته وحقيقة هذه الذاتية كمحصلة لتداخل علاقات الضبط والتطويع بعلاقات المقاومة التى يظهرها الأفراد . ومن هنا يتبين لنا أن هناك ، كما يذهب فوكو ، صورتين للفرد قد تم ظهورهما فى العالم الغربى : صورة الفرد الخاضع تماما لضوابط السلطة والمتطابق مع معاييرها ، وصورة الفرد الحر المتمسك بهويته الواعية بها . ويعتقد فوكو أن الصراع من أجل الحفاظ على هوية الفرد يبدأ مع حركة الإصلاح الدينى المعروفة بالبروتستانتية إبان القرن السادس عشر ، وإن كان من المعروف أن بروز الروح الفردية فى فرنسا لم يتبلور إلا على إثر التصدعات الكبرى التى أحدثتها الثورة الفرنسية فى البنية

من الواضح إذن أن علاقات السلطة ليست منفصلة تماما عن أنماط العلاقات الأخرى ، معرفية ، اجتماعية ، اقتصادية أو سياسية مهما يكن مستواها ، إذ أن السلطة لا تلعب بالنسبة لهذه العلاقات دور القوة المركزية المهيمنة كما تلعب الدولة الممثلة للطبقة السائدة فى التصور الماركسى . من ثم ، هذا الانتشار أو التناثر الذى تعرفه السلطة فى جسم المجتمع كله ، بحيث يمكن انبثاقها من القمة كما يمكن انبثاقها من قاعدة المجتمع أو من بعض مراكز القوة وجماعات الضغط . ومهما يكن من أمر ، فإن السلطة لا ترادف فى معناها الدقيق المهيمنة الأحادية الجانب ، لأنه لا يمكن أن يكون لها وجود ذاتى مستقل أو قائم بذاته . فالسلطة ليست غير فعل لا يتم إلا بما يحدثه من آثار ووردود فعل ، وهى لذلك لا علاقة لها بعمليات التفاوض أو الإجماع إذ كل هذه الحالات أو المواقف قد تكون « شروطا » لها أو قد تكون هى « أثرا » من آثارها ولكن من غير أى تطابق بينها .

كما أن السلطة تفترض ، من منظور القيادة والحكم ،

سابقا على السلطة ، وإنما هو إحدى «آثارها الأولى» كما يجب أن يقول . ويخلص «بيزورنو» من ذلك إلى أنه يجب استبعاد تفسير الفرد على أنه «ذات فاعلة ثابتة الهوية» أو اعتباره أحد «المعطيات» التي علينا أن نسلم بها مسبقا في أى بحث تجريه عن الإنسان . على هذا النحو ، يبدو الطابع الاتفاقى البحث لفهم الفرد عند فوكو ، فهو يجب أن يخضع مثل غيره من الأحداث الأركيولوجية ، كما يقول «بيزورنو» لعمليات من التشيت والتأثر الضرورية لفك كل الترابطات والتراكبات التصورية التي يقيمها حوله الشعور العام في كل عصر (٢٣).

وهكذا تبرز لنا الصورة الوظيفية المحضة للفرد عند فوكو . وذلك يرجع ، من غير شك إلى المفهوم الاستراتيجي الأساسى الذى يبنى عليه الكاتب تصورات للمجتمع وعلاقات القوى التي تحركه . معنى ذلك أن فوكو لا يرى الظواهر الاجتماعية إلا من خلال عمليات تكتيكية ومناورات تتصارع فيها القوى وتشكل على إثرها السلطة ، ولكن من غير أن تصل قط إلى مرحلة نهائية وحاسمة ولا فقدت معناها كعلاقة قوة لا تقوم ولا تستمر إلا بوجود حركة مقاومة لا تكف عن مناوئتها . وليس من شك في أن ما يرمى إليه فوكو من ذلك هو تجريد مفهوم الفرد من كل عمليات التشكيل التي قامت بها السلطة ، عبر التاريخ لإضفاء مضامين وأشكال معينة على الفرد بغرض تثبيتته في صورة هوية محددة وثابتة ومستمرة ودعجه بإطار مرجعى من النظم والقواعد المعيارية التي ترسم له حدود المسموح والمقبول والمعقول ؛ بحيث يعتبر أى خروج عليها نوعا من المروق والجنون والجريمة . وبالطبع ليس المقصود بذلك هو أن الفرد يستطيع أن يعيش خاليا من كل «مضمون» ويعيدا عن كل تأثير اجتماعى أو اقتصادى أو ثقافى ، وإنما المقصود أن الفرد ليس إلا حصيلة هذه المؤثرات أو الموجهات ، التي يلعب التاريخ في تخصيصها وتحديد دور الرئيس والحاسم ، ولكن مع فارق بسيط وإن كان بالغ الأهمية ، وهو أن الفرد في رد فعله تجاه قوى السلطة الضاغطة عليه يتميز إلى حد ما بأسلوب رد فعله ، أى بطريقة مجاوبه مع السلطة أو رفضه لها .

إن هذه الطريقة ، التي تشير إليها ، هي نفس القدرة التي تحدث عنها فوكو بصدد الدعوة إلى «الانفكاك» عن الأفكار

الطبقية الجامدة التي ورثها المجتمع الفرنسى عن العصور الوسيطى .

ويعتقد فوكو أن السبب الرئيسى في شحذ هذه الروح الفردية هو الطابع الشمولى أو الطبقي الصارخ الذى اتخذته جهاز الدولة منذ القرن الثامن عشر وعمله على تبنى ما يسميه «بالسلطة الرعوية» التي كانت لها وظيفتها التعليمية والتهديبية الخاصة في قلب الكنيسة وذلك بعد تعديلها وتحويلها إلى نوع من الرقابة الصحية . على المواطنين وإلى نوع من الاهتمام برقايتهم وسعادتهم على هذه البسيطة . وليس من شك في أن أهم أسباب هذا الاهتمام هو فطنة الدولة الحديثة إلى دور السكان والصحة العامة في بناء قوتها وتدعيم الثروة الوطنية . ومن الواضح أن ما يقصده فوكو بالسلطة الرعوية ليس إلا مجموعة السياسات الاجتماعية التي ترسمها كل دولة رشيدة لنفسها بغرض تحقيق أهدافها بصورة منظمة ومخططة . إلا أن المصلحة العامة كانت غالبا ما تختلط في هذه الأزمنة السابقة على قيام الدولة الديمقراطية المعاصرة ، التي لا تفلت بدورها من الشكوك والالتزامات ، مع مصلحة الطبقات الثرية المهيمنة على زمام السلطة .

ولكن ماذا يقصد فوكو بحديثه عن الفرد ويضرورة تحريره من آليات الضبط والتطويع ؟ هل هو يقترب في مفهومه من نظرات ماركس أو فيير اللذين ينسبان ، كما يقول الباحث الإيطالى «بيزورنو» (٢٤) إلى علاقات الإنتاج أو الوظائف التنظيمية دورا أساسيا في تشكيل الفرد وإعاقته عن التطور أو النمو وفقا لرغباته الخاصة ، أم أن منظوره يختلف عن رؤيتهما ؟ إن رؤية فوكو ستختلف كثيرا ، في الواقع ، عن رؤية ماركس أو فيير ، وذلك لأن هذه الأخيرة ، مهما يكن دور الميكانيزمات الأولية سواء أكانت إنتاجية أم تنظيمية ، تفترض صورة مسبقة عن «إنسان» حقيقى له مصالح ومطامح فعلية ، وإلا لم يكن هناك معنى ، بالنسبة للماركسيين على سبيل المثال ، لمفهوم «الضمير الزائف» .

لقد أوصى فوكو ، كما لاحظ ذلك الباحث الإيطالى ، بعدم اعتبار الفرد مجرد «نواة» أولية سلبية تفعل بها السلطة ما نشاء وتشكلها بطريقتها . أى أن الفرد ، في رأى كاتبنا ليس

والمفاهيم التقليدية الشائعة بغية تأكيد الذات وزيادة التعرف على النفس من منطلق المغايرة . إن الفردية أو الحرية تكون ، من ثم ، في عدم التطابق مع الآليات الاجتماعية والسلطوية التي تميل إلى إنتاج سلسلة من الكائنات « المتجاوبة » مع أهداف السلطة وعلاقات القوى للهيمنة ، ولا شك أن إبرازها أو تحويرها من قبضة المعايير السائدة ليس معناه إلا تحقيق مواقف نقدية من كل ألوان الهيمنة والسيطرة العامة .

إن هذه المواقف النقدية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة العمل الفلسفي نفسه عند فوكو . ذلك أن فوكو لا يعنى في دراسته التحليلية للماضى بدراسة التاريخ من أجل التاريخ وإنما من أجل تفسير وتوضيح بعض إشكاليات الحاضر .

ولكن بما أنه لا يؤمن بالعلاقات السببية ولا باستمرارية التاريخ ، فهو لا يرى في الحاضر مجرد نتيجة للماضى وإنما يرى فيه أحد الاحتمالات الممكنة المتولدة عنه أو إحدى الحالات الخاصة التي قد تم تحقيقها . من ثم ، فإن الغرض من دراسة التاريخ فيما يخص بعض المؤسسات الغربية التي يرى فيها الكاتب ضرباً من القبلية التاريخية لبعض الممارسات السلطوية الحالية ، ليس هو الوعظ أو التثريب وإنما إفساح المجال لامكانية التعرف على أشكال أخرى محتملة من التطور أو الحدوث ، لأن حركة التاريخ ، في نظره ، لا هى حتمية ولا منطقية ولا غائية وإنما مجرد حصيلة لتدافع وتصارعات علاقات القوى . وليس من شك في أنه بهذه النظرة المتحررة من أغلال الماضى وأوهام الاستمرارية يمكن إصلاح الحاضر وتصويب مساره ، ولكن ذلك لا يتم إلا باليقظة المستمرة والمقاومة الواعية الفصيلة لعمليات الخداع الأيديولوجى والكشف المستمر الذى لا بكل لوسائل التفتيش والتعمية التي

تمارسها آليات السلطة ومعاييرها التنظيمية بطريقة شبه طبيعية تجاه الأفراد والجماعات .

خلاصة القول ، إن السلطة تميل بطبيعتها إلى الاستبداد إذ أن جوهرها هو الامتداد والانتشار والهيمنة والسيطرة . ومن ثم ، وجب على المجتمع المدنى ممثلاً في أجهزته ومؤسساته النيابية وفي تشريعاته القانونية والدستورية أن يعمل على وقف هذه السلطة عند حدود معينة ، وهى عين الحدود التي تنظمها القوانين والتشريعات والأعراف المتبعة . لكن هذا التوازن لا يتم قط بصورة مثلى ، فالتجاوزات لا تتم فقط ، كما يظن الكثير ، من قبل السلطات المركزية أو « الفوقية » وإنما تحدث كذلك على جميع المستويات الاجتماعية « التحتية » وهى تجاوزات ، في أغلب الأحيان ، خبيثة وملتوية ، وقد تصطنع الإطار الشرعى نفسه في تحقيق أهداف واستراتيجيات أصحابها . غير أن حيوية كل مجتمع أو غفوة تنوقف على مدى وعى أفراد وإحساسهم بحقوقهم ومسئولياتهم تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين . ومن هنا نفهم أهمية دور الكاتب أو المثقف المتحرر من أمثال فوكو وسارتر وورسل وغيرهم في بلورة هذا الوعى وتوجيهه الوجهة الصائبة . ومع ذلك فإن فوكو يظل متميزاً عن غيره من فلاسفة النقد والتغيير المعاصرين بعدم إيمانه بمبادئ العالمية ، فالعالمية ، مثل تلك التي قامت عليها فلسفة التنوير ، ليست في نظره إلا ضرباً من التصور المجرد ؛ كما أن الإنسان لا يوجد بطريقة شمولية وإنما من خلال إشكاليات محددة وقضايا بالغة الخصوصية ينحتم على الفيلسوف أن يعنى خلفياتها التاريخية وأن يدرك أن تحليله لها ومحاولاته لصياغتها وإيجاد الحلول لها ليس سوى محاولة جزئية مؤقتة تخضع ، كما يخضع الإنسان والمجتمع ، لحركة التاريخ وقاعدة التغير المستمر .

- ١ - انظر : Michel Foucault. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971, pp. 10 - 11.
- ٢ - المرجع نفسه ، ص ١١ - ٣٨ .
- ٣ - انظر : Max Horkheimer . Th. W. Adorno, *La dialectique de la raison* (1944) . Gallimard 1974, p. 37.
- ٤ - انظر : Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*. Paris, Gallimard, (Folio) 1959, P. 48.
- ٥ - انظر : Michel Foucault, *Archéologie du Savoir*. Paris, Gallimard, 1969, PP. 87 - 93.
- ٦ - انظر : Gilles Deleuze. Foucault. Ed de Minuit, Paris, 1986 pp. 22 - 24.
- ٧ - انظر : Jean Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*. Paris, Ed. du Seuil. 1966, pp. 39 - 110.
- ٨ - انظر : محمد عابد الجابري ، الخطاب العربي المعاصر . دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٨ ، ص . ٣٣ .
- ٩ - انظر : Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, pp. 32 - 33.
- ١٠ - انظر : المرجع نفسه ، ص ٣٤ .
- ١١ - انظر : المرجع نفسه ص ٣٥ - ٣٦ .
- ١٢ - انظر : المرجع نفسه ص ٣٦ - ٣٧ .
- ١٣ - انظر : المرجع نفسه ص ٣٨ .
- ١٤ - انظر : Michel Foucault, «Réponse au cercle d'épistémologie» *Cahiers Pour l'Analyse* 9, 1968, p. 17.
- ١٥ - انظر : Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, p. 40.
- ١٦ - انظر : المرجع نفسه ، ص ٤١ .
- ١٧ - انظر : المرجع نفسه ص ٤٢ - ٤٣ .
- ١٨ - انظر : M. Horkheimer et Adorno, *Op. cit.*, P. 98.
- ١٩ - انظر : H. Dreyfus et P. Rabinow, Michel Foucault. *Un parcours philosophique*. Paris, Gallimard, 1984, P. 265.
- ٢٠ - يقول لنا المفكر «آلان» في تبرير ثنائية «النظام - الحرية» : «من الواضح أنه لا يمكن فصل النظام عن الحرية لأن تصارع القوى ، أي الحرب الخاصة القائمة في كل لحظة ، لا يشمل أية حرية . إنها الحياة الحيوانية المفتوحة أمام كل الصدف . من ثم فالمصطلحان النظام والحرية جد بعيدين عن التعارض ، وإن لأفضل أن أقول إنها متلازمان فالحرية لا تقوم من غير نظام ، والنظام لا قيمة له بدون الحرية » . انظر : Alain, *Politique* (1912), in F. Chatelet et E. Pisier - Kouchner, *Les conceptions politiques du XXe siècle*. Paris, P.U.F., 1981, P. 158.
- ٢١ - انظر : Michel Foucault, *Pourquoi étudier le Pouvoir* in Dreyfus et Rabinow, op. cit., pp. 313 - 315.
- ٢٢ - انظر : Alessandro Pizzorno, «Foucault et la conception libérale de l'individu» , in Michel Foucault philosophe. Paris, Ed. du Seuil, 1989, pp. 238 - 239.
- ٢٣ - انظر : المرجع نفسه ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

هامش الحرية

في الممارسة الأدبية

عبد النبي اصطيف

يستطيع المرء إذا ما رغب في استخدام مصطلحي مؤلفي نظرية الأدب^(١) (رينيه ويليك وأوستن وارين) أن يشير إلى أن ثمة مدخلين أساسيين لمقاربة موضوع الحرية والأدب : خارجي Extrinsic وداخلي Intrinsic . فأما المدخل الخارجي فإنه يمكن أن ينصرف إلى دراسة الصلات المتبادلة بين مفهومى الحرية والأدب والتأثيرات المتبادلة فيما بينهما ضمن سياق معين من الزمان والمكان والشروط المادية الأخرى ، أو خارج هذا السياق وذلك بالتركيز على الجوانب النظرية والإشكالية في هذه الصلات والتأثيرات بغض النظر عن الحدود الزمانية والمكانية والشروط المادية المختلفة . وأما المدخل الداخلى فإنه يمكن أن يدرس الفسحة التى يشغلها كل منهما فى الآخر ، فيتناول مفهوم الحرية فى الأدب ، أو يناقش القيم والمبادئ الفنية والأدبية التى تنطوى عليها أفعال الحرية وممارساتها ، ومدى ما تحمله هذه الأفعال وتلك الممارسات من قيم ومبادئ تتصل بالفن والأدب .



(أو ثيمة كما يفضل بعض النقاد العرب أن يدعوه) ؛ أو تركز بشكل يفوق كل حدود حس النسبة Sense of proportion على المؤثرات التى تحول بين الحرية والأدب ، جاعلة السلطة فى أعلى سلم هذه المؤثرات وأهمها . ويغلب على النحو الأخير من مقاربة موضوع الأدب والحرية التفكير فى السلطة على أنها واهة

والمتتبع لمقاربة العرب المحدثين لموضوع الحرية والأدب يلاحظ أنها فى مجملها مقاربات تنتمى فى طبيعتها إلى المدخل الخارجى . فهى إما أن تدرس الصلات والتأثيرات المتبادلة بين الحرية والأدب ، أو تتبّع فكرة الحرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية فى الأدب بوصفها موضوعاً Theme

وطبيعة صلاتها المتبادلة مع باقى العلامات المكونة له . وهو فى مجموعه بشكل « نظام النمذجة الأولى » Primary modelling system الذى يستند إليه الكاتب فى ممارسته الأدبية . والواقع أن الأدب من وجهة نظر سيميائية ما هو غير نظام نمذجة ثانوى (2) secondary modelling system يقوم على قاعدة من نظام النمذجة الأولى (أو النظام اللغوى) ولا يستطيع ممارسة وظيفته وعملياته فى إنتاج المعانى والدلالات الخاصة به دون الارتكاز بداية على هذه القاعدة . فالإنشاء الأدبى فى لغة ما هو نظام علامات من الدرجة الثانية ، يقوم على استخدام مواد ، هى لتوها علامات فى نظام علامات أولى ، هو النظام اللغوى ، ولكنه يستخدمها وفقاً لأعراف إضافية (3) supplementary conventions تمنحها ما تحمله من معانٍ ودلالات وتأثيرات ما كان لها أن تحملها دونها . ومتتج الإنشاء الأدبى لا يمكنه القيام باستخدام هذه العلامات بنجاح دون أن يكون على وعى كاف بموقعها من النظام الأولى . بل إن وعيه بهذا النظام وقدرته على تعبته هاما ما يميزانه عن غيره من متتج الإنشاءات اللغوية الأخرى ، وفيها يكمن سر تميز إنشائه اللغوى وسموه على ما سواه وتقديره من قبل المتلقى والنظر إليه على أنه أدب ، أى هما ما يجعلان الكاتب أدبياً بالدرجة الأولى . وذلك أن على الكاتب أن يوظف نظام العلامات الأولى هذا على نحو تؤدى فيه اللغة وظيفة جمالية - وظيفة تبرز إنشائه الفردى أمام خلفية النظام اللغوى من جهة ، والإنشاءات اللغوية الأخرى من جهة ثانية . وهو لذلك يحاول أن يفيد من نظام النمذجة الثانوى ، بما ينطوى عليه من معايير وقيم ومقاييس وقواعد وقوانين وأعراف خاصة به ، وينشئ نصاً تسود فيه الوظيفة الجمالية Aesthetic-Function سائر الوظائف الأخرى التى يمكن أن يؤدّيها النص ، وتجعل منه بالتالى فناً جليلاً ، أى أدبياً .

وفضلاً عما تقدم من قيدى النظام اللغوى ، أو نظام النمذجة الأولى ، والنظام الأدبى ، أو نظام النمذجة الثانوى ، ثمة قيد النظام الخاص بالجنس الأدبى Genre الذى ينتمى إليه نص الكاتب أو يخرج عنه فى وجه من الوجوه . والجنس الأدبى ليس إلا مؤسسة (4) اجتماعية تتمتع بجميع مواصفات المؤسسات الاجتماعية التى تحكم الممارسات الفردية فى مختلف وجوه الحياة بما تمثله من أعراف وتقاليد وقواعد وقوانين ومقاييس ومعايير وقيم وضوابط ولوائح (بعضها معاصر ، وبعضها

الحرية الضرورية للأدب وممانعتها ، والنظر إلى الأدب على أنه متسرع الحرية ، أو مخفّف الإنسان على انتزاعها ، من يد السلطة ، بالثورات المختلفة التى يقف وراءها .

وعلى الرغم من أن لكل مقارنة محاسنها ومساوئها ؛ مؤشراتنا الإيجابية وعقابيلها السلبية ، فإنه يبدو للمرء أنه قد آن الأوان لتناول موضوع الأدب والحرية من منظور داخلى يركز على الصلات الداخلية القائمة بين المفهومين ، ويحلل بشئ من العمق مقدار ما ينطوى عليه كل منهما من الآخر . إن من الأهمية بمكان ، من وجهة النظر الأدبية على الأقل ، أن يدرس المرء - على سبيل المثال - مقولة الحرية فى الفعل الأدبى نفسه ، أو فى الممارسة ذاتها ؛ فيحاول الوقوف بشئ من الأناسة على مقدار الحرية الذى تنطوى عليه ممارسة الكاتب عندما ينشئ أدبه . والسطور اللاحقة محاولة لدراسة هذا المقدار والتدليل ، من خلال النظر فى طبيعة الممارسة الأدبية نفسها ، على أن الحرية فى الأدب لا تعدو أن تكون مجرد وهم ، وأنها سراب يحسبه الظمآن ماء ولكنه سرعان ما يتبين حقيقته عندما يقترب منه . وهامش الحرية التناح للكاتب فى أى مجتمع من المجتمعات ، على اختلاف فيما بينها ، محدود جداً ، لا يتجاوز هامش « الرقص فى السلاسل » . إذ ثمة قيود لا يستهان بها من اللغة والفن والتراث ، والمتلقى ، والمجتمع ، وغيرها ما يكفى لبيد هذه الحرية ، ويذروها أدراج الرياح .

سلسلة القيود

اللغة الطبيعية أداة الأدب التى يتجسد من خلالها . وهذه الأداة ليست ، كما يمكن أن تبدو للوهلة الأولى ، طيعة ، مزنة ، سهلة الانقياد ، حتى للأساتذة فى فن الأدب . ذلك أن لها نظامها الصارم الذى يحكمها على مختلف المستويات . وهذا النظام الذى يسمونه بـ « Langue » يحكم إنتاج الكلام أو « Parole » أو الإنشاء الفردى للكاتب على المستويات المعجمية ، والصوتية ، والفونولوجية ، والصرفية ، التركيبية ، والدلالية ، والإنشائية Discursive ، والسياقية contextual ، لأنه فى حقيقته نظام علامات signs system تتحدد دلالة كل علامة من علاماته ووظيفتها بموقعها فيه ،

حديث العهد ، وبعضها الآخر عريق يضرب في أعماق التاريخ) يُشكّل مجموعها رقباً داخلياً بقطاً يدفع الكاتب إلى الشطب والمحو والحذف والإضافة والتغيير والتنقيح والتصحيح ، وربما إعادة الكتابة الجذرية للعمل الأدبي كله . وبمقدار تنامي إحساسه بهذه المؤسسة يكون صراعه المبرر معها ، وبمقدار استيعابه لها تكون مرونته في التكيف مع قيودها وضوابطها والحيلولة بينها وبين خلق صوته الفردي ؛ وبدرجة فهمه لآلية عملها من جهة ، وتشكّل أعرافها ومعاييرها وغير ذلك من جهة أخرى ؛ تكون قدرته على تطوير هذه المؤسسة أو تغييرها أو ربما الإطاحة بها أو بجانب منها . وبالطبع لا يتاح ذلك إلا للعباقرة الذين يسمون بممارستهم الفذة فوق النظام الذي يخرجون عليه فتغزو ممارستهم السامية والمتفوقة والمتقنة فنياً للمنتقى معياراً^(٥) ، جمالياً يقرّه المجتمع ويدججه بالمؤسسة القائمة التي تفسح المجال أمامه ليدخل في نسج تكوينها ويكون معه جسماً متكاملًا له نفوذه وسلطانه على كتاب الدرجة الثانية وما دونها بشكل خاص يُتميّز إنتاجهم وفق معاييرهم وقيمهم وأعرافهم وقوانينهم ومبادئهم .

والحقيقة أن قيد النظام اللغوي وقيد النظام الأدبي وقيد الجنس الأدبي ليست جميع القيود المتصلة بأداة الأدب . صحيح أن اللغة «مادة الأدب» كما أن الحجر أو البرونز مادة النحت ، أو الألوان مادة اللوحات ، أو الأصوات مادة الموسيقى . ولكن ينبغي للمرء أن يتبين أن اللغة ليست مجرد مادة عاطلة كالحجر ، وأنها في حد ذاتها من خلق الإنسان ، وأنها لذلك مشحونة بالتراث الثقافي لمجموعة لغوية^(٦) . فالكاتب الذي يستخدم الإنكليزية أداة له ، ويصوغ من مادتها نصوصه ، يخضع ، سواء أراد ذلك أم لم يُرد ، أوعى ذلك أم لم يُع ، لتأثير التراث المدون والشفهي الذي تستوعبه هذه اللغة . وكذا الشأن بالنسبة للكاتب العربي الذي يكاد يترنح ، فيما يرى بعضهم ، تحت ضغط تراثه العريق الضارب عمقاً في التاريخ القديم . ذلك أن التراث القومي للكاتب بشكل خاص ، والمواريث الأجنبية الأخرى التي يتيسر للكاتب الاطلاع عليها اطلاعاً مباشراً عن طريق لغاتها الأم أو اطلاعاً غير مباشر عن طريق لغة وسيطة ، تشكّل في مجمرها بنية هيمنة dominant structure أو «ساحة مغناطيسية» تؤثر في عملية إنتاج إنشائه الفردي ، وبمقدار وعيه لهذا التراث القومي وتلك الموارث

الأخرى تكون درجة صلة إنشائه بها . وتتحدد ضيعة هذه الصلة (من حيث كون إنشائه استمراراً لهذه الموارث القومية أو الأجنبية ؛ أو ثورة عليها ، أو تعديلاً لمسارها) ؛ وتتميز طرق توظيفه لها في إقامة نظامه الترميزي Code الخاص به والذي يود أن تستوعب رسالته على أساس منه .

ولربما يرى البعض في الحديث عن تأثير هذه البنية الهيمنة (من التراث القومي والمواريث الأجنبية) في الممارسة الأدبية شيئاً مبالغاً فيه ، ولكن الناظر في سبيل اكتساب الكاتب خاصة ، والإنسان عامة ، للغة يستطيع أن يدرك بسهولة أنها تكتسب من خلال النصوص المختلفة التي يتماس الإنسان معها في مختلف مراحل تكوينه الثقافي ، أو بكل بساطة بين لحظة الولادة ولحظة إنشاء نصه الخاص به . ومعنى هذا أن عملية إنتاج نص معين من جانب كاتب معين ليست عملية بعيدة عن كل قيد وشرط ، بل إنها أبعد ما تكون عن الخلق . إنها لا تعدو كونها إعادة إنتاج هذه النصوص التي خبرها فيما تقدم من سني عمره . ومقدرة الكاتب تتبدى أساساً في تشكيله من هذه النصوص ، التي أتبع له مثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي الممتد من المهد إلى الحد ، نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو إذا شئنا استخدام لغة المجاز حيالته من تلك الخيوط التي وفرها له تكوينه الثقافي نسجاً محكماً غاية الأحكام ، يصعب ، إلا على القارئ المتمعن والمدقق والخبير ، تمييز خيوطه المكونة له .

والواقع أن هذه النصوص التي تتيسر للكاتب في مختلف مراحل حياته تكون مُحَدَّدة بشروط تكوينه الثقافي وظروفه ومحدّدة للنص الذي ينشئه ، أو للنسج الذي يحركه من خيوطها . وهذه الخيوط أو النصوص عندما تتجاور ، وتتداخل ، وتتفاعل فيما بينها ، في نصه الجديد ، لا تفعل ذلك بوصفها مجرد نصوص ، وإنما بوصفها أنظمة دلالة متماسكة Coherent signifying systems . إنها لا تشبه في شيء قطع أحجية الجيكسو Gigsaw puzzle . ذلك أنها تتصارع فيما بينها ويحاول كل منها أن يسود الآخر . وحصيلة هذا الصراع أو نتيجته تكون النظام الدلالي المتماسك الجديد الذي يحسده النص الجديد . فالنص الشعري ، على سبيل المثال ، نص يُنتج « في الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه »^(٧) على حد

الكاتب ليتلقاها متلق أو مستقبل هو القارئ ، وتلقيه هذه الرسالة ليس مرهوناً فقط بالنظام الترميزي code المشترك بينه وبين المرسل ، ولا بالقناة الموظفة في إرسال هذه الرسالة وحسب ، وإنما يشمل كذلك صلته بهذا المرسل وموقفه منه وآفاق توقعاته التي ترسمها مواجهته لهذا النص ، فضلاً عن شروط التلقي أو الاستقبال وظروفه وأحواله القائمة أو المفترضة وغير ذلك مما يترك بصمات واضحة على عملية إنتاج الأدب نفسها ، ويحد بالتالي من الحرية التي يُفترض أن الكاتب ينعم بها ، أو يتوهم أنه ينعم بها ، في إنشائه لنصه .

مهما كان الأثر فإن المتلقي ، سواء كان فرداً أو جماعة ، هو جزء من كل هو المجتمع الذي يشكل الوعاء الحيوى لعملية إنتاج الأدب ، والذي تؤدي مؤسساته العديدة أدوارها المختلفة في عملية الإنتاج هذه .

إن الكاتب بادی ذی بدء «عضو في مجتمع ، وذو وضع اجتماعي معين . يتلقى درجة ما من الاعتراف والجزاء الاجتماعيين»^(٩) . فهو كائن اجتماعي ، وله وظيفته الاجتماعية المحددة التي يؤديها من خلال المؤسسات الاجتماعية ذات الصلة . وفضلاً عن ذلك فهو يستخدم أداة اجتماعية هي اللغة الطبيعية (التي يقوم على دراسة هذا الجانب فيها علم اجتماع اللغة ، أو اللغويات الاجتماعية) ، وينتج إنشاء اجتماعياً (ذلك أن الأدب إنشاء اجتماعي يكتب للآخر ، كما يؤكد ذلك روجر فاولر الناقد اللغوي الإنكليزي المعاصر^(١٠) ، ويقوم على دراسة هذا الجانب فيه أيضاً علم اجتماع الأدب أو سوسولوجيا الأدب) من خلال مؤسسات تربوية وثقافية وإعلامية لا تقوم إلا في مجتمع ، وبواسطة وسائل اجتماعية يرعاها المجتمع ويمولها ويتدخل في كل شاردة وواردة فيها لأسباب ودوافع مختلفة . ويبدو أن جميع ما تقدّم من قيود وضوابط تحدّ من حرية الكاتب ، لم يكف ، فكانت الرقابة السياسية والدينية والفكرية والاجتماعية . وكان كذلك درس الأدب الذي أصبح اليوم شأنًا اجتماعيًا يتولاه أناس أنيطت بهم مهمة اجتماعية حيوية هي الحفاظ على القيم والمثل والمبادئ التي يحدّها الأدب وينقلها من جيل إلى جيل بغاية صون هوية الأمة أو الجماعة التي يفصح عنها . وعلى الرغم من أن الكتاب يزعمون عادة بأنهم في إنتاجهم لا يأبهون بهذه الفئة

قول جوليا كريستيفا Julia Kristeva . ولهذا فإن النص الأدبي الحديد الذي ينتجه الكاتب من النصوص الأخرى هو في بنيتها الإنشائية discursive structure مجموعة تناصات (٨) in-ter-textualities ، أو هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص التي تجري فيه .

وباختصار شديد إن النص الأدبي الذي يزعم الكاتب أنه أنشأه مُجسّداً اختياره الحر ليس غير حصيلة تفاعل نصوص سابقة له . إن بنيته الإنشائية عند التمعن الدقيق فيها ليست غير قطعة موزاييك من المقبوسات . إنه في حقيقة الأمر استيعاب وتحول لنص آخر ، أو لمجموعة نصوص أخرى، وهما مش عمارسة الإرادة الفردية في عملية الاستيعاب والتحول وإعادة الإنتاج ليس واسعاً بأي حال من الأحوال .

وإذا كانت البنى السابقة ؛ بنية النظام اللغوي ، وبنية النظام الأدبي ، وبنية مؤسسة الجنس الأدبي ، وبنية التراث القومي والأجنبي ، بنى ذات صلة مباشرة وعضوية بالبنية الإنشائية للنص الذي ينشئه الكاتب . وغالباً ما تحدّد ، وإلى درجة كبيرة ، تكوين هذه البنية وعلاقاتها الداخلية ، فإن هناك بنى أخرى ، أو عناصر أخرى في بنى أوسع تمثل بنية النص مجرد علامة ضمن نظام علاماتها الأشمل ، تؤثر ، على نحو أو آخر ، في بنية النص الذي ينتجه الكاتب . وربما كان المجتمع من أبرز هذه البنى ، والمتلقى من أبرز هذه العناصر أو العلامات . وإذا كان تأثير المجتمع معترفاً به منذ أمد بعيد ، فإن تأثير المتلقى بات يشكل اليوم حقلاً مهماً جداً من حقول اهتمام النقد الأدبي المعاصر حتى غدا يطبع اتجاهها هاماً من اتجاهاته هو اتجاه نقد استجابات القارئ - أو النقد الاستقبالي الذي يؤكد فيه دور القارئ بوصفه خالقاً مشتركاً - co creator (بالمعنى البارز للكلمة - نسبة إلى رولان بارت) للنص الأدبي نفسه ، أو قد يبالغ في هذا الدور إلى درجة يغدو معها النص مجرد قراءة لقارئ ؛ لأن النص في نهاية المطاف ، وكما يبدو لأصحاب هذا الاتجاه ، هو ما يصنعه القارئ به ، فهو الطرف الذي يحول التجربة الجمالية فيه من طور القوة إلى طور الفعل .

وواقع الحان أنه إذا ما تم تناول النص الأدبي من منظور توصيلي فإن هذا النص ما هو غير رسالة يرسلها مرسل هو

من الناس التي تحشر أنوفها في شؤونهم وتناقش نتائجهم على نحو لا يرضيهم في الغالب ، فإن المرء لا يستطيع إلا أن يقر بدورها في الترويج لبعض النصوص الأدبية دون بعضها الآخر ، وفي رفع بعض الكتاب وخفض بعضهم الآخر ، وفي توجيه القارئ العام ، وخاصة في المجتمع الحديث الذي يعول فيه القارئ في معظم ما يشاهد أو يسمع أو يقرأ ، على الناقد الذي يملك الوقت والخبرة النوعية المطلوبة ، ويستطيع أن يوجهه من خلال مؤسسة المراجعة أو الـ Reviewing التي باتت اليوم جزءاً مهماً وحيوياً في مختلف الأجهزة الإعلامية والثقافية والعلمية .

ولا يدري المرء إن كان عليه أن يمضي إلى ما لا نهاية في

الحديث عن هذه الشبكة من القيود والأنظمة والبنى التي تحكم عملية الإنتاج الأدبي ، وبالتالي تحد من حرية الكاتب . مهما كان الأمر فإن فيما تقدم من حديث برزق دليلاً كافياً على أن هامش الحرية ، الذي يتمتع به الكاتب عامة ، هامش محدود جداً ، وهو بحاجة إلى مجهر إلكتروني حتى نتبينه بوضوح . وربما كان لذلك هامشاً ثميناً أعتقد أن علينا أن نتوسع به بدل تضيقه ، والتضييق من خلاله على أصحاب حرفة الأدب .

فرقاً بالكتاب ، إذ لهم من قيود لغتهم ، وفهم ، وبنية تراثهم والموارث الأخرى ، ونائير قارئهم ومؤسسات مجتمعهم ، ما يكفيهم لبيد الحرية «الموهومة» التي «ينعمون» بها .

الهوامش:

Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of literature*,
3 rd edition (Harcourt, Brace & World, inc., New York, 1970).

(١) انظر :

Ann Shukman,
Literature and Semiotics: A Study of the Writing of Y. M. Lotman (North-Holland Publishing Company, Amsterdam-New york-
Oxford, 1977), pp. 23-4.

(٢) انظر :

Jonathan Culler, *Semiotics in Princeton Encyclopedia of
Poetry and Poetics*, Edited by Alex Preminger et al. (Macmillan, London, 1975), p. 981.

(٣) انظر :

وانظر أيضاً حول النظامين الأول والثاني :

عبد النبي اصطف ، «بين اللغويات والنقد الأدبي» : ١ - في البحث عن قاعدة ، الفكر العربي (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد (٦١) تموز - أيلول ١٩٩٠ ، ص (٦٦) .

(٤) انظر :

Rene Wellek & Austin Warren, *Ibid*, p. 226.

(٥) بالمعنى الذي ذهب إليه جان موكاروفسكي . انظر كتابه :

Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Values as Social Facts*
(Ann Arbor, Michigan, 1970).

Rene Wellek & Austin Warren, *Ibid*, p. 22

(٦) انظر

Julia Kristeva,

(٧) انظر :

Semiotiké, (Paris, Seuil, 1969). p. 257.

Jonathan Culler,

مقلا عن كتاب :

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London, 1981). p. 107.

(٨) ربما يلاحظ القارئ أن صاحب هذه السطور يأخذ بفهم حوليا كرمستيفا للتناص Intertextuality كما وضحته في كتابها «ثورة في اللغة الشعرية» وانظر تعريفها للمفهوم في .

Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, Translated by M. Waller with an Introduction by L. S. Roudiez (Columbia University Press, New York, 1984), pp. 59-60.

(٩) انظر : Rene Wellek & Austin Warren Ibid, P. 94.

(١٠) انظر كتابه :

Roger Fowler Literature As Social Discourse: The Practice of Linguistic criticism (Batsford Academic & Educational Ltd, London, 1982).

فصول

● من موضوعات الجزء الثاني لعدد الأدب والحرية-صيف ١٩٩٢ :

- | | | |
|---------------|---|------------------------------|
| إدوار سعيد | ■ | تمثيل التابع |
| أوكتابو باث | ■ | الديمقراطية : المطلق والنسبي |
| بربارا هارلو | ■ | أدب السجون |
| حامد أبو أحمد | ■ | الديكتاتور في مناهته |
| رشيد العنان | ■ | عبور الحاجز المخيف |
| ريشار چاكسون | ■ | الترجمة والهيمنة الثقافية |
| سليمان العطار | ■ | خلية النحل ، حرية النحل |
| محمد بدوي | ■ | الكتابة والحنين |
| يحيى الرخاوي | ■ | مستويات توجه حركية الوجود |
| فيليب هامون | ■ | الأدب = الحرية + القيد |

الكتابة بالقلم والكتابة بالدم

حسن حنفى

للنصوص ، وأنا نتوسط بالكتاب بيننا وبين العالم دون رؤية مباشرة له .

وقد بدأ التراث الغربى بالكلمة بالمعنى المزدوج أيضا ، الصوت أو الحرف . الكلمة نطق أى صوت وأمر ، كن فيكون . والكلمة حرف ، ألواح موسى ، الوصايا العشر أو الشيء نفسه ، الشخص أو الوجود . عيسى بن مريم كلمة الله ، الكلمة المتجسدة كما يقول اللاهوت العقائدى المسيحى . وظلت الكلمة إحدى سمات الفكر الشرقى القديم منذ فيلون وإنجيل يوحنا ولو أنها كانت عند اليونان لوجوس ، العقل والمنطق ، القهم والعلم .

وقد عبر عن ذلك لافل فى كتابه «الكلام والكتابة» فاللغة تعطى الأشياء أسماءها وإن لم تكن مطابقة لأفكارها . والأفكار أكثر من الأصوات، لذلك كان السمع أفضل من البصر ، فالسمع للأصوات والبصر للحروف . وتمثل فضائل الكلام فى القول والحوار . والصمت صوت سلى ، لغة باطنية لذلك كان أدل على الإيمان من الكلام . أما الكتابة فإنها تجسد الأبدى فى الزمان ، والصوت فى الحرف . الكلام أعم من الكتابة وأشمل . الكلام إلهى والكتابة نبوية . والله لا يموت حتى تحيا الكلمة ، والكاتب لا يموت حتى تحيا الكتابة . أما القراءة فإنها

الكتابة بداية الحضارة . فالحضارة الشفاهية غير المدونة تفيد فى نقل العلم ولكنها تنتهى أيضا بالتدوين . لذلك ارتبطت نشأة الحضارة بمعرفة الكتابة سواء بالرسم أو بالحرف فى مصر القديمة وفينيقيا والصين، ولم تنق بعض الحضارات الأفريقية الشفاهية إلا بعد التدوين بالحروف العربية مثل السواحيلية . فالحرف أكثر تقدما حضاريا من الصوت . وكان الكاتب المصرى القديم رمزاً للحضارة المصرية القديمة لتدوين التاريخ على جدران المعابد والمقابر أو على أوراق البردى

وفى التراث القديم تبادل الشأتان . فأول كلمة نزلت «اقرأ» وليس «اكتب» أى الصوت وليس الحرف ، ولكن القراءة قد تكون سماعا لتلاوة وقد تكون قراءة لكتابة . فالقراءة تفترض فى الحالة الثانية الكتابة، لذلك يقسم القرآن بالقلم والكتابة « نون والقلم وما يسطرون » (٦٨ : ١) . فالقرآن هو الكتاب كما أن الإنجيل والتوراة هما الكتاب المقدس أو الكتب المقدسة . والكتابة فعل إلهى وفعل إنسانى . والكتاب أيضا هو الأجل . ولكل إنسان صحيفة للأعمال يدون فيها الكنية والحفظة * ثم توسع مفهوم أهل الكتاب من أصحاب الكتب المقدسة السابقة إلينا فأصبحنا أيضا أهل كتاب نظراً لارتباطنا بالنص ، وعبد حرف نظراً لانشغالنا بالتأويل الحرفى

في الواقع بل تقع في شراك اللغة . فاللغة سلب الكتابة ، مجرد أسلوب .

والثالث « اليد والكتابة » لبراون . الكتابة هنا سمة للوجود ، مرتبطة بالجسم وبحركة اليد ، وبتحسين الخطوط ، وبدلالة الخطوط على الشخصية . الكتابة هنا خارج إطار اللفظ والمعنى والشئ . هي دالة بذاتها ككل متجانس . الكتابة حركة اليد ، واليد حركة الجسم . الكتابة باليد مثل الكتابة على اليد ، تدل على شخصية الكاتب ، ماضيه وحاضره ومستقبله كما هو معروف في علم قراءة الكف .

وفي واقعنا المعاصر أصبحت الكتابة عنوانا على التمرد والرفض والثورة والثقافة المضادة . الكتابة الرسمية تقابلها الكتابة الأخرى . الأولى كتابة الخاصة ، والثانية كتابة الحرافيش . الأولى كتابة القدماء ، والثانية كتابة المحدثين . الأولى من الآباء والرواد والثانية من الأبناء والأحفاد . الكتابة إما قبول أو اعتراض ، تسليم أو رفض ، طاعة أو تمرد ، الكتابة إذن مزدوجة الطابع من حيث هي تقليد أو تجويد ، نقل أو إبداع ، عقل أو قلب ، نظر أو ذوق ، علم أو فن ، فلسفة أو تصوف ، قيد أو تحرر ، كتابة بالقلم أو كتابة بالدم .

الكتابة إذن نوعان سواء في علاقتها بالوفاة ، تمثل أو رفض ، أو بالموروث ، شرح أو تأليف ، أو بالموضوع ، نقل أو إبداع ، أو بالتاريخ ، صحيح أو منتحل ، أو بالفهم ، حقيقة أو مجاز ، أو بالمنهج ، استنباط أو استقراء ، أو بالواقع ، فارغ أو ذو مضمون ، أو بالتجربة ، تحصيل أو معاناة ، أو بالحرية ، قيد أو تمرد ، أو بالسلطة ، تبرير أو نقد ، وهما نوعان بنيويان كما يقول الأنثروبولوجيون في « النسيء والمطبوخ » ويمكن الإشارة إليهما بالكتابة بالقلم ، والكتابة بالدم .

فالكتابة من حيث الوفاة نوعان : الأول قبول وتمثل واستيعاب واحتواء مثل كتابة الحكماء الذين نقلوا وتمثلوا واستوعبوا واحتوا التراث اليوناني أو الفارسي أو الهندي . والثاني رفض ونقد مثل كتابة الفقهاء في نقض المنطق ، والرد على المنطقيين لابن تيمية وترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان للسيوطي ، والدفاع عن منطق اللغة العربية في مواجهة منطق اللسان اليوناني كما د . واضح في المناظرة الشهيرة بين السيراقي ومتى بن يونس . الكتابة الأولى نقل وتكرار وترديد

ملء للكتابة . وهي قراءة للدخل وليست للخارج . وكما أن الكاتب معنى المكتوب فكذلك القارئ معنى المقروء .

ثم ثار الفكر الحديث عليها معطيا الأولوية للعمل على النظر . في البدء كان الفعل عند جونه وليس الكلمة ، تعبيرا عن روح الحضارة العملية التي تهدف الى تغيير العالم ولا تكتفى بتفسيره كما هو معروف من عبارة ماركس الشهيرة . ونشأ علم اللغة الذي يبدأ من التاريخ والمجتمع وليس من الفكر ويظهر مفهوم الكتابة في الفلسفة الأوربية المعاصرة كبديل عن الكلمة أو النطق والعقل اليوناني ونظرية المعرفة التي تقوم على إثبات الأنا أفكر الفردي أو الجماعي في المشروع المعرفي الأوربي الذي يعبر عن المركزية الأوربية في ثلاثة تيارات تتعد كلها عن الداخل وتدفع بالكتابة نحو الخارج . الأول ، « الكتابة والاختلاف » عند دريدا . فالكتابة لا تهدف الى إيجاد عناصر التشابه بين الأشياء ، والوصول من الجزئيات إلى الكليات ، والتعبير عن القوانين العامة بل تهدف إلى إيجاد الفروق والاختلافات بين الأشياء . فالأشياء متفردة لا جامع بينها . الكتابة هنا مثل النقاط المتناثرة ، عود الى الكتابة بالرسم . وهي اختلافات جذرية لا تعني فقط غياب التشابه والتماثل بل القطيعة بين الأشياء وغياب أية جسور بينها . المعنى قوة ، والكوجيتو جنون ، والميتا فيزيقا عنف ، والكلام نفس ، والمسرح قسوة ، والعلامة لعب . الكتابة تكشف عن البعد النفسي للكاتب أكثر مما تدل على معنى أو تشير إلى شيء .

والثاني « درجة الصفر » للكتابة عند بارت . وتعني بداية الكتابة باللا شيء ، باللا معنى ، باللا هدف ، باللا قصد . الكتابة وسيلة وغاية . لا تهدف إلى شيء . تدور حول نفسها ، تظل في نقطة الصفر ولا تحترق الدائرة . الكتابة تعبير عن العدم ، عدم اللفظ وعدم المعنى . وما ليس له معنى متفوق على ما له معنى ، الكتابة تستقل عن الكاتب ، كما يستقل التأليف عن المؤلف ، والبدن عن الروح . الكتابة وجود لا شخصي . مات الكاتب ، وعاشت الكتابة . الكتابة هي الموت ذاته ، النقي الأمثل ، القتل المؤجل ، تكرار الحياة داخل الموت . الكتابة تسير نحو ذاتها ، نحو جوهرها وهو الزوال .

فإذا كانت الكتابة رؤية ثم صنعة ثم قتلا فإنها الآن غياب ، كتابة بيضاء تبدأ من الصفر وتنتهي إليه . الكتابة لا تصف شيئا

النص الأول ، فكل قراءة هي كتابة ، واكتشاف بنية جديدة له بعد تغير العصر والزمان الأول . الكتابة الأولى ألفاظ على ألفاظ مثل شرح المفردات، في حين أن الكتابة الثانية معان على ألفاظ ورؤية أشياء من خلال المعاني من أجل استكشاف آفاق جديدة لم تكن متضمنة في النص الأول . الأولى شرح وتفسير ، والثانية قراءة وتأويل . الأولى تحليل ، والثانية تركيب . الأولى استهلاك ، والثانية إنتاج ، الأولى سلب والثانية إيجاب . الأولى إحجام والثانية إقدام ، الأولى دفاع والثانية هجوم ، الكتابة الأولى مثل شراح أفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيجل . والكتابة الثانية مثل موقف الأفلاطونيين الجدد من أفلاطون ، وابن رشد من أرسطو ، واسبينوزا من ديكارت ، وهيجل من كانط ، واليسار الهيجلى من هيجل ، والوجوديين من المسيح وهوسرل ، الكتابة الثانية تعيد كتابة النص الأول ، كما أعاد السيد المسيح كتابة العهد القديم في العهد الجديد ، وأعاد أمل دنقل كتابة «العهد القديم» في العهد الآن ، وأعاد كتابة المتنبي في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ، وكما أعدت كتابة المغني في أبواب التوحيد والعدل للقاضي عبد الجبار في «من العقيدة الى الثورة» . الكتابة الأولى قيد لأنها تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد ، والكتابة الثانية تجديد . الكتابة الأولى عياء ، والكتابة الثانية رؤية .

والكتابة من حيث الموضوع إما شرح لنص وتفكير على تفكير وإما تنظير مباشر للواقع دون توسط نصوص مسبقه بين الكاتب وواقعه . الأولى شرح وتفصيل ، تكرار وإسهاب ، وعياء عن الواقع وكأن النص يولد ذاته ، ويتولد من ذاته ، والثانية إبداع نص جديد بالالتحام المباشر بالواقع . الأولى حضارة ، والثانية علم . الأولى كتابة على كتابة ، وقراءة على قراءة ، والثانية كتابة عن حوادث ، وقراءة لوقائع . وكما لاحظ كبر كجاردي ، الأولى لتلميذ من الدرجة الثانية يتعلم ، والثاني لتلميذ من الدرجة الأولى يُعلّم . الأولى عن طريق الوساطة ، رحم الرواة ، والثانية بلا واسطة ، مباشرة من السيد المسيح ، والتعلم مباشرة عن الواقع عندنا . الأولى رهبة من العالم واحتشاء بالنص ، وانزواء وراء التراث ، واحتشاء بأقوال السابقين ، والثانية جرأة على الواقع ، ونزول إلى الشارع ، وحياة التجارب المباشرة ، وإبداع كتابة «طازجة» بدلا من طهى

وشرح وتلخيص أو تأليف في موضوعات الوافد بعد تمثلها في الموروث ، والكتابة الثانية تجديد وخلق وإبداع مستقلا عن الوافد في موضوعات وعلوم موازية . الأولى إعجاب وانهار ، دفاع وتقليد ، والثانية ، رد ونفور ، هجوم وتجديد . الأولى إعجاب بالوافد ، والثانية دفاع عن الموروث . الكتابة في كلتا الحالتين ، أداة للصراع بين نوعين من الثقافة ، كل منهما يعبر عن موقف حضارى ، كلاهما ضرورى ، أشبه بموقفى وزير الخارجية الذى يتصل مع الخارج ، ويستأنسه في أحلاف ، ووزير الداخلية الذى ينفى المحافظة على الأمن الداخلى ، ويتشكك في كل غريب . الأول موقف الحكماء ، الكندي ، والرازي ، والفارابى ، وإخوان الصفا ، وابن سينا ، وابن باجة ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وصدر الدين الشيرازي ، والثاني موقف الفقهاء أمثال ابن تيمية ، وابن القيم ، وابن الصلاح .

وظهر النوعان نفسها من الكتابة في الفكر العربى المعاصر تجاه الوافد الغربى بين التمثل والاستيعاب من ناحية والرفض والنفور من ناحية أخرى . الكتابة الأولى للإصلاح الدينى والفكر الليبرالى والفكر العلمى العلماني ، وهى التيارات الرئيسية الثلاثة في الفكر العربى المعاصر ، والكتابة الثانية للسلفية المعاصرة المكتفية بخطابها الذاتى الذى حوى كل شيء . الأولى انفتاح قائم على الثقة بالنفس والقدرة على التجديد . والثانية انغلاق قائم على الخوف والحذر والترقب والحشية والتمسك بالقديم والاحتفاء بالتقليد . الكتابة الأولى تحرر ، والكتابة الثانية قيد . وفى ذلك تقول إحدى الشخصيات لصلاح عبد الصبور في «مأساة العلاج» الذى اشتغل بالعلم أولا وهجره الى التجارة :

وأعود لأفجأها بالأنفاظ البراقة كالنفخار المدهون

الجوهر والذات

الماهية والاسطقسات

والفاتيجوريات

يونانى لا يفهم^(١)

والكتابة من حيث الموروث أيضا نوعان . الأول قول شارح دون إضافة جديد على النص المكتوب . والثاني إعادة إنتاج

الأخلاق الإسلامية من خلال الأخلاق اليونانية قياسا على وصايا لقمان لابنه وهو يعظه ، وأدبيات الجهاد ، وكتب التوراة المتحلة والأنجيل المتحلة لها أبلغ الأثر في تشكيل العقائد والأخلاق مثل كتب التوراة والأنجيل الرسمية . الانتحال إذن تعبير عن الإبداع الفردي والجماعي ، ورفض للتكرار والتقليد والتبعية لتراث القدماء دون مساهمة كل جيل . الكتابة إثبات لوجود الحاضر ، وإضافة إلى تراث الماضي . أنا أكتب فانا إذن موجود . الكتابة المتحلة قياس في الكتابة ، إبداع قياس . النص الصحيح هو الأصل ، وظروف العصر الجديد هو الفرع . والنص المنحول نتيجة لقياس ظروف العصر أى الفرع على معنى النص الصحيح أى الأصل نظرا للتشابه بين النص الأول والظرف الثاني . فإذا قال المسيح إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة السمكة الحقيقية في شبكة الصيد إلى أعشاب البحر فيبدع النص المنحول قياسا على هذا المثل إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة الحجر الثمين إلى الحجر الصوان أو كنسبة الذهب الصحيح إلى النحاس الأصفر ، أو الجوهرة إلى الحجارة أو الورد إلى الشوك أو الأرز إلى الحصى أو القمح إلى الحنظل . المعنى واحد وإن اختلفت الأمثلة طبقا للبيئات البحرية والزراعية والجبلية . وإذا

فهم سليمان لغة النحل والمهدد في النص الصحيح فإنه يفهم أيضا لغة باقي الحشرات والطيور والمهام والسباع في النص المتحلل . لا يوجد هنا خروج على النص الأول بل إمداد له وتقوية لمقصده . وإذا قام الرسول بلحس الشجرة اليابسة فأصبحت خضراء في النص الصحيح، فإنه يلمس الضرع الجاف فيمتلئ باللبن ، ويلمس الأرض الصفراء فتتحول إلى خضراء في النص المنحول . وإذا سبح الحصى بين يديه في النص الصحيح فإن كثف الشاة يكلمه ويحذره بأنه مسموم ، وحفيف الشجر يمامسه في النص المنحول . وإذا سار رسول على الماء في النص الصحيح فإنه يسير على الهواء في النص المنحول . ويستمر القياس الإبداعى حتى يسير على القمر ، ويتجول بين الكواكب والأقمار^(٣) . الكتابة الأولى قيد بالرواية والكتابة الثانية تحرر بالخيال الإبداعى للفرد والجماعة . الكتابة الأولى موت ، والكتابة الثانية حياة .

والكتابة من حيث الفهم نوعان : ظاهر ومؤول ، حقيقة ومجاز ، محكم ومتشابه ، مجمل ومبين ، مطلق ومقيد ، عام

كتابة مجمدة ، ومضغ لقمة ساخنة بدلا من مضغ لقمة ممضوعة من قبل . ففي العصر الوسيط كانت الكتابة شروحا على شروح ، شروحا على أفلاطون مرة حتى القرن الخامس الميلادى ثم شروحا على شروح أرسطو مرة أخرى حتى القرن الثالث عشر الميلادى . وفي عصر النهضة الأوربية بعد ما بدأت القطيعة مع الماضي وظهور الواقع عاريا من أية نظرية بدأ العقل في التعامل المباشر مع الطبيعة والمجتمع فأبدع كتابة جديدة تقوم بدور الأساس النظرى الجديد بديلا عن الأساس النظرى القديم . ومازالت ثقافتنا المعاصرة تعيش على النوع الأول من الكتابة ، شرحا على شرح ، وقولا على قول ، تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد والكتابة الثانية تجديد . الكتابة الأولى عماء ، والكتابة الثانية رؤية . اعتمادا على حجة السلطة وليس برهان العقل ، بصرف النظر عن مصدر القول ، قال ابن تيمية أو قال كارل ماركس ، قال الله وقال الرسول أو قال أبى ومعلمى وشيخى ، قال القدماء أو قال المحدثون ، قال الرئيس أو قال زعيم المعارضة . الكتابة الأولى قيد ، والكتابة الثانية تحرر ، الكتابة الأولى وظيفة ، والثانية استشهاد . وهو ما صورده صلاح عبد الصبور في «أساسة الحلاج»:

السجين الأول : هل تبحث في أسرار الكون ؟

الحلاج : بل أشهد ما أحيانا^(٤)

والكتابة من حيث الصحة التاريخية نوعان : نقل صحيح من يد الكاتب إلى كاتب آخر عن طريق المناولة أو الإجازة على ما هو معروف عند القدماء في مناهج النقل الكتابى ، وكتابة متحلة من يد مبدع وهو ما سماه الأصوليون القدماء أيضا الوضع بالمعنى . الكتابة الأولى وثيقة تاريخية صحيحة من حيث مؤلفها ، طولها وخطها ، موثقة توثيقا شرعيا من حيث صاحبها وناسخها ومالكها وزمان ومكان نسخها . والكتابة الثانية إبداع فنى ، قياسى أدبى ، مؤلفها ومالكها مجهولان ، وزمان ومكان تأليفها مجهولان . هى كتابسة متحلة من حيث الصحة التاريخية ، ولكن من حيث البنية الغنية تعادل الكتابة الأولى . وأحيانا تتفوق عليها . فالشعر العربى المنحول لا يقل قيمة عن الشعر العربى الصحيح . وأرسطو المنحول لا يقل أهمية وأثرا عن أرسطو الصحيح . وأفلاطون المنحول إكمال لدلالة أفلاطون الصحيح . ووصايا أم الاسكندر إلى ابنها تعبير عن

وخاص . الشق الأول من هذا المنطق اللفظي لفظ واحد ، يعبر عن معنى واحد ويشير إلى شيء واحد ، أقرب إلى العلم والمنطق . والشق الثاني لفظ واحد يعبر عن معنيين ويشير إلى شيئين أو أكثر ، أقرب إلى الأدب والفن . الكتابة الأولى تعتمد على المقولات ، والثانية على الصور الفنية . الأولى تنظير ، والثانية تخيل . يستعمل العلم والمنطق الكتابة الأولى بينما يستعمل الدين والفلسفة الكتابة الثانية . الحقيقة والظاهر والمحكم والمبين والمقيد نواة المعنى المرتبط بالاشتقاق في حين أن المجاز والمؤول والمتشابه والمجمل ؟ يتغير بتغير مستويات الكاتب أو القارئ وأحوال العصر . ليس الشيء مدركا حسيا فقط أو مقولة عقلية فحسب بل هو أيضا صورة فنية^(٤) . إذ لا تتم علاقة الإنسان بالعالم من خلال الحسى فقط أو من خلال العقل فحسب بل أيضا من خلال الوجدان . البعد الجمالى بُعد معرفي وعمل في آن واحد ، يعطى إمكانيات أكثر للمعرفة ، ويحبذ الناس للفعل . اللون الأحمر للثورة والتعمر ، واللون الأخضر للزراعة والنماء واللون الأسود للظلم والحداد ، واللون الأبيض للسماحة والعفو . لا يعيش الإنسان في هذا العالم عالما فقط يعتمد على الحس أو فيلسوفا فقط يعتمد على العقل بل شاعرا يتعامل مع الصور الفنية . الإنسان شاعر الوجود واللغة منزل الوجود كما يقول هيدجر . الصورة الفنية أسرع في الفهم ، وأدخل إلى القلب ، وأبلغ في الإقناع ، وأسرع في الأثر . أما المؤول فإنه يكشف عن مستويات الفهم المختلفة طبقا لأعماق الشعور واختلاف الثقافات . يفرز المؤول دلالات جديدة طبقا للذات العارفة ومستواها في الفهم ودرجتها في العمق . أما المتشابه ، فإنه يكشف عن البصر الاحتمالى في فهم النص ليسمح بفردية في التفسير وشخصية في الفهم . ليس السلوك حسابا رياضيا حتميا بل يتم وفقا لاحتمالات عدة قائمة ، على حرية الاختيار . أما المبين فهو تحويل الاحتمال إلى ترجيح ، ومساعدة في الاختيار عن طريق البيان النظرى . أما المقيد فإنه يكشف عن بعد الزمان والمكان . فالنص تاريخي في أحد مرتكزاته ، يسير في العالم كالمخروط أو كالثلاث المتساوى الساقين رأسه المذنب إلى أسفل وقاعدته العريضة إلى أعلى . هو المحيط المتحرك بالنسبة للمركز الثابت في الدائرة . أما الخاص فإنه يكشف عن فردية التفسير وأن من النصوص ما ينطبق على شخص أو أشخاص بأعيانهم

دون غيره أو غيرهم ، فالتناس لا تشابه ولا تتوازي ، ولا توجد على التبادل . المعنى الواحد قيد ، والمعنى المزدوج تحرر . المعنى الواحد ثبات ، والمعنى المزدوج تحول . الظاهر والحقيقة والمحكم والمبين والمقيد الخاص موت ، والمؤول والمجاز والمتشابه والمجمل والمطلق حياة . ويبدو هذا الازدواج في مأساة الحلاج في المحاكمة في حوار قاضى السلطان أبو عمر وقاضى الحق ابن سريج :

أبو عمر : والأقوال الغامضة المشتبهات القصد

ابن سريج : الوالى والقاضى رمران جليلان

للمقدرة والحق^(٥)

أبو عمر : هل هذا أيضا من أحوال الصوفية .

أمر يستخفى خلف الألفاظ المشبهة^(٦)

أبو عمر : تؤدى هذى الألفاظ المشبهة

بالفقر إلى نبذ الطاعة^(٧) .

والكتابة من حيث المنهج نوعان : كتابة تأتى عن طريق الاستنباط ، استنباط النتائج من المقدمات وتعتمد على الاستدلال ، ومقياس صدقها في تطابق النتائج مع المقدمات . وكتابة أخرى تأتى عن طريق استقراء الجزئيات من أجل الوصول إلى قوانين كلية تتلرج هذه الجزئيات تحتها طبقا لأطراد الحوادث وتمائل الجزئيات . وقد تتفق النتائج في الحالتين إذا كانت المقدمات في الاستنباط مستقرة في الواقع ، وإذا كان الاستقراء تاما يسمح بالتعميم فلا فرق بين التنزيل والتأويل من حيث النتيجة إنما الخلاف في المنهج . يقين الأول في المقدمات بينما يقين الثانى في النتائج . كلاهما يتعامل مع الواقع أو التجربة الحية ولكن على نحوين مختلفين ، استنباطا من مقدمات يقينية في الأول واستقراء للشواهد والقرائن في الثانى . وإذا كان التناقض قد وقع بينهما في الغرب ، بين ديكرت وبيكون ، بين العقم والإنتاج ، بين الصورية والمادية ، بين التحليلية والتركيبية ، بين العقلية والحسية فقد تم الجمع بينهما في علم أصول الفقه ، استنباط العلل من الأصول ثم استقراؤها في الفروع . الأولى كتابة المناطقة والفلاسفة والفقهاء والثانية

الكتابة الأولى تشبه الطلقات الفارغة بينما الثانية التصويب في المليان . الأولى معلومات والثانية علم . الأولى نظر أجوف مجرد عن العمل والممارسة والثانية تحريك نظري وممارسة عملية . الأولى كتابة في ذاتها . وسيلة وغاية ، تحصيل حاصل ، كلام دون إشارة ، قول دون تبليغ ، أصوات بلا معان ، كم دون كيف ، بدن بلا روح ، مياه راكدة دون مصب والثانية كتابة لغيرها ، وسيلة الى غاية ، كشف جديد ، علامة وإشارة ، إعلان وتبليغ ، دلالات ومعاني ، كيف قبل الكم ، وروح قبل البدن ، ومياه جارية نحو مصب . الأولى تبغى الأمن والسلامة ، والثانية مخاطرة ومجازفة . الأولى إبراء ذمة ، وعجز عن المواجهة ، أضعف الإيمان . والثانية عهد ذمة ، وإحساس بالواجب والمسؤولية ، وأيمان الشهداء . الأولى مثل الأيديولوجية الألمانية التي حاول بها اليسار الهيجل تغيير المانيا ، والثانية مثل البيان الشيوعي الذي يريد تغيير المانيا بالفعل والذي كان وراء كوميون بريس في ١٨٤٨ . الأولى تؤهل للمناصب الرفيعة وللقيادات والمراكز السلطانية ، والثانية تؤدي الى السجون والمعتقلات . الأولى موت الأحياء والثانية حياة الأموات^(١٠) .

والكتابة من حيث المصدر والنشأة نوعان : الأولى كتابة العلماء الذين يعتمدون على العقل أو المعارف التاريخية السابقة القائمة على التحصيل والثانية كتابة أصحاب الأذواق الذين يعتمدون على تجاربهم الشخصية . الأولى فتاوى الفقهاء ، والثانية مواجيد الصوفية . ومن هنا نشأ الصراع بين الفريقين . الأولى كتابة من الخارج الى الداخل ، والثانية كتابة من الداخل الى الخارج . الأولى نقل من ميت عن ميت ، كما يقول ابن عربي ، والثانية مشاهة بين حي وحي . الأولى مهنية رسمية تمحي الشخصية الفردية فيها ، لا تتغير من زمان الى زمان ، ولا تبدل من مكان الى مكان تمثل المعارف الرياضية والقوانين العلمية . والثانية شخصية فردية ، مرتبطة بحياة أصحابها ومصائرهم . الأولى كتابة بالعقل ، والعقل واحد . والثانية كتابة بالوجود ، والوجود متفرد . كتب أفلاطون وأرسطو وكانط وهيجل في النوع الأول بينما كتب سقراط وأوغسطين وديكارت وكير كجارد وماركس ونيشه ومعظم فلاسفة الوجود في النوع الثاني . الكتابة الأولى حلول ، والكتابة الثانية أزمار . الأولى عقل والثانية انفعال ، الأولى هدوء وطمأنينة ،

كتابات الصوفية والعلماء . وقد غلبت على كتاباتنا في الفكر العربي المعاصر الكتابة الأولى ، الكتابة من معارف معلومة سلفا قبل البحث عنها ، أفكار موروثة أو آراء منقولة واستنباط أحكام منها ثم فرضها على الواقع فلا تطابقه ، فترفض الواقع وتدنيه أو يرفضها الواقع إذا كان عصياً . كثرت الشعارات في ثقافتنا المعاصرة نستنبط منها نظاما سياسية والاجتماعية، وغابت الإحصائيات الدقيقة من مكونات الواقع فظل بعيدا عنا لانفهمه ونعجز عن التعامل معه . قد يكون ذلك أحد الموروثات الثقافية القديمة في شمول العلم الكل وأفضليته على العلوم الجزئية . فالله يعلم الكليات ، ويعلم الجزئيات بعلم كلي . ومع ذلك فقد كانت الكتابة الأولى أقرب الى الأمان والإيمان نظرا لأنها تبدأ من مقدمات يقينية غير قابلة للشك مثل المقدمات الرياضية التي لا تخيف أحدا أو العقائد الإيمانية التي يسلم بها الجميع . لذلك كان ديكرت صديقا لرجال الدين . واستعمل مالبرانش وليبنيز المنهج الاستنباطي لتبرير العقائد . فالعقل يقبل أكثر مما يرفض ، ويبرر أكثر مما ينقد في هذا النوع من الكتابة . فإذا رفض العقل فإنه يعتمد في ذلك على معطيات الواقع والتاريخ مثل كتابة اسبينوزا . أما الكتابة الثانية فقد كانت أقرب الى الرفض والشك في الموروث مثل كتابة بيكون ولوك وهوبز وهيوم وكل التيار التجريبي الذي يبدأ بمعطيات الحس دون المسلمات الرياضية أو العقائدية . وكما قد يبرر العقل دائما أو يثور فكذلك الحس قد يثور دائما أو يبرر كما هو الحال في الوضعية التي تبرر الواقع دون رفضه أو تغييره^(٨) . وما زالت ثقافتنا ترى أن الاستنباط ، أي أخذ معارف جديدة من معارف قديمة ، أقرب الى الإيمان من الاستقراء الذي يأخذ معارف جديدة من الواقع مع نقد الموروث ، مع أن للواقع الأولوية على الوحي في أسباب النزول ، والزمان والمكان لها الأولوية على عموم التشريع في الناسخ والمنسوخ^(٩) . الكتابة الأولى كتابة بالقلم بينما الكتابة الثانية كتابة بالدم . الأولى تؤدي الى المناصب والثانية تؤدي الى السجون .

والكتابة من حيث العلاقة بالواقع نوعان . الأولى تطير فوقه ولا تمسه أو تتراكم فوقه ، طبقات فوق طبقات ، لا تؤثر فيه ولا تحركه بل تكون عبثا عليه وستارا يحجب رؤيته . والثانية تنخر في الواقع ، وتدخل فيه وتحركه وتدفعه وتحلله وتكشف عن عناصره المكونة من أجل إعادة تركيبه على نحو أفضل .

والثانية قلق وهم ، الأولى لا شأن لها بالسير الذاتية لأصحابها
والثانية سير ذاتية . لا فرق فيها بين الكتابة والكتاب ، بين
النظرية والحياة ، بين الرأي والشخص . تعرف الفلسفات من
السير الذاتية كما عرفت فلسفة أوغسطين في الزمان من
الاعترافات وفلسفة كيركجارد وجابريل مارسيل وبول هنري
نيومان من اليوميات الميتافيزيقية ، وكما تعرف فلسفة زكي
نجيب محمود من قصة نفس وقصة عقل و« حصاد السنين » .
الأولى موضوعية والثانية ذاتية . الأولى باردة والثانية حارة .
الأولى من أبوللو ، والثانية من ديونيزيوس . وفي هذا السياق
يروى الصوفية عن الحلّاج مأساته في النوع الثاني .

لا تبغ الفهم أشعر وأحر

لا تبغ العلم ... تعرف

لا تبغ النظر ... تبصر^(١١) ،

ثم يقول الواعظ في النوع الأول :

والعاقل من يتحرز في كلماته

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو دال

أو محتسب أو حاكم^(١٢)

ويرد الحلّاج بالنوع الثاني :

الحب الصادق

موت العاشق^(١٣)

ويقول أيضا :

فلم يسعد العلم قلبى بل زادنى حيرة واجفة^(١٤)

وفي حوار بين العلم والعشق يقول محمد إقبال :

قال لى العلم غرورا إنما العشق جنون

قال لى العشق مجيا إنما العلم ظنين

لا تكن سوس كتاب يا أسيرا لظننون

فمن العشق شهود

ومن العلم حجاب

من لبيب العشق ثارت ثورة في الكائنات

وشهود الذات للعشق ، وللعلم الصفات

ومن العشق ثبات وحياة ومات

علمنا سؤل جلى

عشقنا خافى الجواب

معجزات العشق ملك زانه فقر ودين

وعبيد العشق أنفا هم له عرش مكين

ومن العشق زمان ومكان ومكين

إنما العشق يقين

وبه يفتح باب

أفـــــــــــــــــه المنزل في شرع من الحب حرام

خطر البحر حلال راحة الرب حرام

خفقة الرب حلال وفرة الحب حرام

علمنا نسل الكتاب

عشقنا أم الكتاب^(١٥)

والكتابة من حيث التحرر نوعان . كتابة تقيّد وتلزم

وتوجب ، وكتابة تحرر وتطلق الصراح . الأولى تزيد المم .

وتثقل على القلب ، والثانية تزيح المم وتفرج الكرب .

الغرض من الأولى الإحكام والسيطرة والمنع والفهر والأمر

والزجر ، والغرض من الثانية التحرر والانطلاق ، وإزاحة

العوائق ، وإسقاط السدود . الأولى كتابات الشريعة والقانون

واللوائح والقواعد والبنود ، قانون العقوبات ، لوائح

المؤسسات ، نظم الشركات ، الأعراف الاجتماعية والأداب

الشكلية التي تحدد من الفعل من أجل تنظيمه ، وتحكم القيد

من أجل السيطرة على الفعل . والثانية كتابات المجلدين

والمصلحين والنوار التي تزيح القوانين عن الواقع المتغير .

فالثورة قانون الواقع المتحرك كما أن اللائحة التنظيمية قانون

الواقع الساكن . التوراة قيد بالقانون والإنجيل تحرر من القيد

وإعلان العودة إلى البراءة الأولى ، المحبة والتسامح . الشريعة

قيد عند الفقهاء ، والحقيقة تحرر عند الصوفية . فلو عاش

الإنسان تحت قيد الحرام والواجب والغرض لنفك ومات ، ولو

عاش حياة العشق والحلال والمباح والعفو لتحرر وخلد . وفي

ذلك يقول الشاعر محمد إقبال :

إن سرت في اللحون دعوة موت حرم الناي عندنا والرباب^(١٦)

وهذا هو معنى نشيد الفرح عند شيلر الذى يوحى
ما فرقة القواعد . وهذا هو معنى الإيمان بالله عند الحلاج الذى
يؤدى إلى التحرر لا إلى التقييد إذ يقول :

أين الله ؟

والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطى مذهب اللب
قد أشرع فى يده سوطا لا يعرف من فى راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذعهم أرباب من دون الله عبيدا سخريا^(١٧) .

ويقول أيضا :

يا شبل

الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى . . . كيف أغض العين عن الدنيا
ولا أن يظلم قلبى^(١٨)

وأخيرا ، الكتابة من حيث علاقتها بالسلطة نوعان : كتابة
بالقلم ، وكتابة بالدم ، كتابة بالأسود وكتابة بالأحمر ، كتابة
على الورق وكتابة فى التاريخ . الكتابة الأولى تعطى لصاحبها
الوظيفة والمنصب والجاه والمال والسلطان . والكتابة الثانية
تؤدى بصاحبها الى السجن والتعذيب والاستشهاد . الأولى
ترضى السلطان كما هو الحال فى فتاوى فقهاء السلطة ، والثانية
تدافع عن حقوق العامة ومصالح الناس كما هو الحال لدى
فقهاء الأمة . وقد كانت تهمة الحلاج من فقهاء السلطان أنه
كان فقيها للعامة . وليس من فقهاء الله . فالله والسلطان ،
أبانا الذى فى المباحث شخص واحد .

ابراهيم بن فاتك : هذا رجل يلغو فى أمر الحكام
ويؤلب أحقاد العامة^(١٩)

الحلاج : ماذا تقوموا منى . . .

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه^(٢٠) .

ويقول مداح السلطان :

هيا احلنى للقصر الأبيض
كى أمدح مولانا والى الشام
بمعلقة من قافية اللام
وأعود بمهرو فتاة و غلام^(٢١) .

ويقول فقيه السلطان أبو عمر :

الآن عدو لله وللسلطان يؤدب^(٢٢) .
ويرد الحلاج :

الحلم جنين الواقع
أما التيجان

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله
والناس سواسية عندى

من بينهم يختارون رؤوساً ليسوسوا الأمر
فالوالى العادل

قبس من نور الله بنور بعضا من أرضه
أما الوالى الظالم

فستار يحجب نور الله عن الناس

كى يفرخ تحت عبائه الشر^(٢٣)
ويقول أيضا :

لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد يستعبدهم
ويجوعهم^(٢٤)

الكتابة الأولى باليد ، قول باللسان دون اعتقاد واقتناع ،
والكتابة الثانية تعبير اعتقاد . الأولى تتغير بتغير العصور
والأزمان والنظم الاجتماعية والسياسية ، تبغى تبرير نظم
الحكم ، والثانية تبغى مهما تغيرت العصور ، وتبدلت
الأحوال ، نموذجاً على شهادة العصر . الأولى ما أكثر منها فى
الأسواق والثانية نادرة صعبة المنال . الأولى كتابات الدعاة
وأجهزة الإعلام فى كل عصر والتكسب بالعلم وقصائد المديح
للولاة والأمراء ، والثانية كتابات المصلحين والشوار وبيانات
المعارضة ومشورات الأحزاب السرية . الكتابة الأولى
وظيفة ، والكتابة الثانية رسالة ، الأولى كلمة فى الهواء والثانية
فعل فى التاريخ . الأولى شهادة زور وبهتان ، والثانية شهادة
صدق على العصر واستشهاد فيه . فالشاهد شهيد ، والشهيد

المجموعة : لا ، لا

التاجر : أيا يديكم ؟

المجموعة : لا ، بالكلمات

التاجر : قتلوه بالكلمات ، هاهاها

مقدم للمجموعة : أقتله حقا بالكلمات ؟ (٣٠)

يموت المتكلم ، وتبقى الكلمات ، فالبدن يفنى ،
والكلمات تبقى فالكلمات هى الروح . والشخص يُنسى ،
وتبقى الكلمات فى الذكرى

المجموعة : قتلناه بالكلمات

أحبنا كلماته

أكثر عما أحبناه

فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات (٣١)

ويقول الحلّاج أيضاً :

لا يعنى أن يرعوا ودى أو ينسوه . يعنى أن

يرعوا كلماتى (٣٢)

ويقول :

أماكى نعى الروح فيكفى أن تملك كلماته (٣٣)

ويسأل الثانى :

وبماذا نعى الأرواح ؟

ويجيب الحلّاج :

بالكلمات (٣٤)

إن الكلمات تعبر عن طبيعة الإنسان وحبه للعلم وتعبيره
عن الحق وميله إلى الشهادة . فهى تعبر عن البراءة الأصلية
قبل أن تفسدها المصالح والعلاقات الاجتماعية .

وتقول لإحدى الشخصيات فى مأساة الحلّاج :

إن يوما كنت أحب الكلمات

لما كنت صغيرا وبريئا (٣٥)

شاهد . الشاهد هو الذى يصدق القول ، والشهيد هو الذى
يصدق الفعل . الشاهد يشهد على غيره ، والشهيد يشهد على
نفسه كما هو واضح فى فعل استشهد المنعكس على الذات كان
سقراط الباحث عن الإله الحق والفضيلة الحقّة شاهدا
وشهيدا . وكان جيوردانو برونو الباحث عن نظام جديد
للكون شاهدا وشهيدا . وكان مارتن لوتر كنسج المدافع عن
المساواة بين البشر دون فرق فى لون أو عرف شاهدا وشهيدا .

وحينما أسلمه السلطان للقضاة

ورده القضاة للسلطان

ورده السلطان للسجان

وشيت أعضاؤه بشعر الدماء

ثم له ما شاء

هل نحرّم العالم من شهيد ؟

هل نحرّم العالم من شهيد ؟ (٣٥)

ويقول مقدم مجموعة الصوفية واصفاً الحلّاج :

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى

فقد توضأت وضوء الأنبياء (٣٦)

إن الدليل على صدق الإيمان ليس هو الدليل النظرى بل هو
الدليل العملى . وإن الأدلة على وجود الله ليست هى أدلة
الفلاسفة بل استشهد المؤمنين الأوائل . الكتابة بالقلم قد
تكثر وتبديل والكتابة بالدم لا تكون إلا مرة واحدة . فالساكت
عن الحق شيطان أخرس ، وإن أعظم شهادة كلمة حق فى وجه
إمام جائر . الكلمة والموت صنوان (٣٧) . فالكتابة شهادة .

المجموعة : قل لى . . ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد ؟ (٣٨)

ويقول ابن سريج :

إن الكلمات إذا رفعت سيفاً فهى السيف (٣٩)

الكلمات إذن تقتل ، تقتل الشهيد بعد أن تقتل الحكام ،
تقتل المتكلم حقيقة وتقتل الحكام الظالم مجازا . فقتل الحكام
الظالم تضحى بالكلمات :

التاجر : هل فيكم جلاد ؟

واحد مع العالم . فالكلمات وقائع ، والحروف عوالم . والحق خلق . إذ يقول الحلاج :

والغاية من الكلمات الإصلاح والتغيير الاجتماعي والدفاع عن الحق ، وكشف الظلم ، تذكرة للناس ونوعية لهم . وفي ذلك تقول مجموعة من الصوفية عن الحلاج :

أصحابي آيات القرآن وأحرفه

كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون

أحياء الأموات ، الشهداء الموعودون

فرسان الخيل البلق ذوو الأنواب الخضراء

آلاف المظلومين المنكسرين (٣٨) .

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيرونا

من ماء الكلمات (٣٦)

وقد يظل الواقع عصيا عن التغيير ويتم استئصال

الكلمات . إذ يتساءل السجين الثاني :

فمتى تنحسر عن حياتنا الكتابة بالقلم ، ونرتوى بالكتابة بالدم ؟ متى تكون الكتابة شهادة ، والكاتب شهيدا ؟ ففى الشهادة تكمن الحرية (٣٩) .

قل لي ... هل تصلحهم كلماتك ؟ (٣٧)

وتبقى الكلمات مع الشهداء ، صحبة واحدة ، واقع

الهوامش :

* ذكر لفظ الكتاب ومشتقاته في القرآن ٣٢١ مرة منها ٢٣٠ مرة الكتاب . فالله هو الذى يكتب أى يقرر ويفعل مثل كتابته القتال على المؤمنين ودخول الأرض المقدسة لليهود . كما كتب على نفسه الرحمة والغلبة ، وكتب على الناس الفصاح . لذلك كان القدر هو المكتوب ، والعمر هو الكتاب أى الأجل . وهناك أيضا كتابة الدين والعهود والمواثيق . وهناك كتاب الأعمال المنشور يوم الحساب . والإنسان أيضا هو الذى يكتب زورا أو حقا . أما الكتاب فهو الوحي المدون سواء الوحي السابق للتوراة والإنجيل أو القرآن . ومن يقرأ الكتب السابقة هم أهل الكتاب . والقرآن مصدق للكتب السابقة ومكمل لها . وهو الهدى والفرقان والبيان والحكمة والحق والقرآن والرحمة والميزان .

(١) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ، ص ١١٥ دار القلم ، القاهرة ١٩٦٦

(٢) المصدر السابق ص ٩٧

(٣) من العقيدة إلى الثورة ، المجلد الرابع : النبوة والمعاد ، الفصل التاسع : انبؤ تصنيف المعجزات ص ١٦٦ - ١٨٢ مديبولي ، القاهرة ١٩٨٨ .

(٤) انظر دراستنا : الشيء تصور هو أم صورة ؟ ، إبداء ، ديسمبر ١٩٩١

(٥) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ص ١٥٠

(٦) المصدر السابق ص ١٦٥ .

(٧) المصدر السابق ص ١٧٢ .

(٨) انظر دراستنا : العقل والثورة عند ماركوز ، قضايا معاصرة ، الجزء الثاني : في الفكر الغرب المعاصر ص ٤٦٦ - ٥٠٢ ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٧

(٩) الوحي والواقع ، دراسة في أسباب النزول ، في الإسلام والحدائث ص ١٣٣ - ١٧٥ دار الساقي ، لندن ١٩٩٠

(١٠) رسالة الفكر في قضايا المعاصرة ، الجزء الأول ، في فكر المعاصر ص ٣ - ١٦ دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٦

(١١) صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج

(١٢) المصدر السابق ص ٨٤

(١٣) المصدر السابق ص ٥٤

(١٤) المصدر السابق ص ١٥٨

(١٥) محمد إقبال : حزب الكلم ، ترجمة عبد الوهاب عزام ص ١٢ ، مطبعة مصر القاهرة ١٩٥٢

- (١٦) المصدر السابق ص ٩١
- (١٧) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ص ٣٥
- (١٨) المصدر السابق ص ٣٦
- (١٩) المصدر السابق ص ٤٢
- (٢٠) المصدر السابق ص ٤٣
- (٢١) المصدر السابق ص ١٠٠
- (٢٢) المصدر السابق ص ١٣٠
- (٢٣) المصدر السابق ص ١١٣ - ١١٤
- (٢٤) المصدر السابق ص ٦٤
- (٢٥) المصدر السابق ص ٢٠
- (٢٦) المصدر السابق ص ١٨
- (٢٧) الكلمة والموت عنوانا الجزأين في مسرحية «مأساة الحلاج»
- (٢٨) المصدر السابق ص ٢٢
- (٢٩) المصدر السابق ص ١٤٩
- (٣٠) المصدر السابق ص ١٣
- (٣١) المصدر السابق ص ١٦
- (٣٢) المصدر السابق ص ٤٦
- (٣٣) المصدر السابق ص ١١١
- (٣٤) المصدر السابق ص ١١٢
- (٣٥) المصدر السابق ص ١١٤
- (٣٦) المصدر السابق ص ١٧
- (٣٧) المصدر السابق ص ١١٧
- (٣٨) المصدر السابق ص ٥٠
- (٣٩) اعتمدنا كشواهد في هذه الدراسة أساسا على مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور «مؤسس فصول» نخبه له في ذكره العاشرة .

لم توجد حريته في المطلق

اطلاله في شعر صلاح عبد الصبور

أحمد كمال زكي

(١)

تخدش ، ولا كذلك أن الخروج من هموم المرحلة - بنقدها وذخري هزائمها - يقتضى السفر في فراغ مادام كل شيء أبيع على طول الطريق . فإن للتاريخ كلماته التي يريد أن يسجلها بعد أن يسمعها من شفهي السنين وإلى آخر حدود الزمان ؛ إذ ماذا يعنى أن نسكت عن شاعر قال ذات سنة من سنوات شبابه المتعجلة خطاه نحو الموت :

لم يسلم لي من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتنهذهن
لأفر إليها من صخب الأيام المضى^(١)

حييه إذن كان الشعر ، وكان الشعر أيضا كل ما سلّم له في الدنيا ؛ لأنه حمل عنه قلقه ومخاوفه من الزمن ومن فداحة الصيرورة الإنسانية عندما تنفجر على إيقاعها الحزين بحيرة العذاب فتعشى العيون عن وسخة الطعام والشراب ؛ فيها أوسع باب الشعر أمامي إذن . . أدخله مليباً أو صادعاً لأمري ، ولحاجة أخرى فرض صلاح نفسه عليها بقدر ما فرضها أحمد عبد المعطى حجازي . فقد صدر إلى أمر جابر عصفور بالكتابة عن صلاح ، ونبى معقودة على إدمان

رحل عنا أمل دنقل عام ١٩٨٣ وبكيتته ، ثم كتبت عنه بوصفه أحد أبرز شعراء المرحلة . ولقد وقف بشاعريته بين سندان السياسة ومطرقة الموت ، ليقدّم لنا أروع احتجاج فني على السادة الذين ياكلون الكستناء ، في أرض جعل العدل فيها ملكاً لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان ومن حولهم الناس سواسية - في الذل - كاستنان المشط^(٢) .

كان قد سبقه إلى دار البقاء صديقي القديم صلاح عبد الصبور . وأذكر أنه - أي أمل دنقل - في ليلة موت صلاح طلبني لكي ألحق به في بيت صديقنا حجازي . وهناك علمت أنه نقل إلى المستشفى القريب من بيته ، ولم ألبث أن رأيت جثمان صلاح يدفع على عربة التلاجة . ومن يومها وأنا عاجز عن أن أكتب من أجله كلمة واحدة ، مع أن كل شيء في شاعريته وفي لغتها ذات الحيوية المتدفقة - ولا أحيل إلى مجازه الذي يسهم في تشكيل رؤيته - مما يغري بأكثر من تحليل ، وبأكثر من عملية ، تحدّد عنده كيفية التعبير .

ثم رأيته فجأة سثولا عن واجب يجب أن أؤديه ، وبطالبي بأدائه من لا يرى الصمت العاجز موقفاً يحمى الذكريات من أن

ما تسعى إلى اكتشاف حقيقة الإنسان في الكلمات المتعاملة في خيالاته وهو اجسه وتطلعاته المعرفية .

كان شاعراً فذاً يرى - في تصوّري أيضاً - أن التمرد على المجتمع بداية الإبداع الخاص ، وأن الشكل اللغوي يجب أن يجاوز النظم النحوي التقليدي ولو على حساب نقض سياقات الستينية المركزة على المضمون الاشتراكي الذي يسهل تقويمه مع - أو ضد - ثلاثية هيولييت تين الطعنة بنظرية سانت بييف المعروفة .

كان يوافق معي على أن الشعر جزء من نظرية المعرفة ، ولكنه كان يرى أن ذلك الجزء - وهو نسبي القيمة - لا يتحقق إلا إذا أقيم على عصيان السائد ونش متاهات اللاوعي الذي كثيراً ما يتعامل مع « الآخر » الرافض رؤية « الجماعة » للحقيقة السائدة ، ولا سيما إذا أخذت بثورية البيان أو طوباوية حاوي ، أو بتلك الثرية التي أخذت عليه حتى من بعض مريديه :

أقسمت بالأخ الذي مضى وخلصه بلا ثمن
في عامنا الماضي ، ولم يُلَفَّ حول جسمه كفنٌ
لأنه احترق
على تراب فَرَّةِ البيضاء . . بالطائرة احترق
كان اسمه نبيل
وكنْتُ في محبتي أدعوه بُلْبُل الحبيب
وكان راعف الجناح دائب الأسفار
وكان حينما يعود ينقرّ الوداد من فؤادي
حبّتين حبتين
فَحَبَّةٌ لجوعه وحَبَّةٌ تذكّار^(١)

هنا لا نرى الطائرة/الطائر خارج النصّ في حدود الوجود المتواتر في عيوننا ، فلم يكن صلاح ليعبأ به . كذلك لا يبدو القصة عنده « ليجورة » مستهلكة ، فقد أسسها على قيمة نفسية تفارق تماماً الجماعة التي لا يعينها الحدث الفردي إلا إذا صلّح لأن يكون صرخةً بالنضال الأكبر !

لسنا على أية حال بصدد تحليل « المراثية » كلها ؛ إذ لا يكفيننا منها ومن قبيلها - وهو متعدّد متنوع - إلا ما يمثل موقف صلاح

النظر في شعر الشعراء الذين بزغت شمسهم خلال الستينيات : في مطالعها أمل دنقل وعفيفي مطر وفاروق شوشة وأبو سنة ومهران ، وعلى خواتيمها محمد حمد ونصار عبد الله وسويلم وأبو دومة الذي يشغلني شعره كثيراً ، وأنس داود الذي تحول بمهارة ، ويإمامة عبد الصبور ، إلى المسرحية الشعرية في الثمانينيات .

وهل ذكر هؤلاء - وثمة غيرهم أدوا بنجاح تجاربهم التي انتفع بها الشعراء الذين شرعوا يلعبون في السبعينيات على غير ما يذّي بعضهم - هل ذكرهم يججب دور الرواد الفاعل ؟

هنا أطلّ صلاح كما لم يطلّ أحد . . كان واضحاً أمامي وهو يقدم عام ١٩٦١ ديوانه الثاني « أقول لكم » الذي قرأه علينا - نحن أصحابه - مخطوطاً قبل طبعه ، أنه صار غير حفي بغنائياته التي لم يُنصّبْها بعض اهتمامات مرحلية بالماركسية . فانصرف هوئاً عن تلك الغنائية بالرغم من ولعه بما كانت تبعث فيه من دفء ، وأخذ بحذو الموضوعية المخالطتها مثالية كان هو - أكثر من غيره - على يقين بحدودها على مستوى الواقع .

ولما كانت بُنيته الشعرية تتسع لبعض العناصر القصصية وبعض التوجّهات الشعبية - ولعل عينه إذ ذاك كانت ممتدة إلى المواد الغنائية Lyrical Ballads ، وبالذات إلى أسلوب وردزورث في صياغة الجملة الشعرية ببعض ما يُحسِّنُ مِنْ لغة العامة فضلاً عن جملة إليوت الشعرية - وكذلك إلى بعض الحوارات النفس المتخطى معيارية التعبير المنيّ على بلاغة الأولين وعلى تحدي ما تريد « الجماعة » إنجازه بشعارات الموقفية المتحمسة . . أقول لما كان ذلك كذلك ، حتى وديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » (١٩٦٤) مائل للطبع ، فقد دعوته إلى معالجة الدراما الشعرية التي رأيتها مهياً لها بما قرأ - بعمق - عن المسرحيات العالمية المشهورة^(٢) .

ولم يكن لصعوبة تمييز الذائق عن الموضوعي في شعر صلاح إذ ذاك - حيث غرق معظم شعراء الستينيات في وهم حل القضية القومية تحت لواء الالتزام الماركسي الوجودي - أي أثر في تغميض رؤاه ولا هتْك معاناته الوجدانية بالثر التقريري المباشر . بل بدا في تصوّري أن له أيديولوجيا فنية - إذا صح التعبير - لا تتعالى على الواقع المعقد في كلّ العالم العربي ، بقدر

(٢)

معنى ذلك أن صلاح عبد الصبور انفصل عن تلامذه ومريد به بالبحث عن توجهات فكرية غير سياسية ، وربما حمل وحده عبء الريادة - إذ ذاك - أحمد عبد المعطى حجازى ، الأمر الذى جعل البارزين من شعراء العقد الستين يلتفتون حوله ويجدون لديه الأخوة الدافئة أو الأبوة الحانية .

حقيقة تأسست تلك التوجهات على مقولات في الحرية والعدل والديموقراطية ونحوها مما عدّه النقاد مفردات في فلسفة الوجوديين ، وربما عدّ صلاح نفسه مغنيا يقف في آخر الممرّ الذى يقضى إلى السلطان ويتقدمه مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى والعراف - وكلهم من الأمجاد الأشاوش الأحامد الأحاسن الذين يجيدون الكرّ والفرّ والتخريب والتجريب والتدمير والتجوير والبناء والغناء والنساء والشراء والكراء لأنهم هدية النساء^(٩) - إلا أنه لم يكن قط ملتزما بأى تحريج ماركسى . إنما كان يدين بالولاء للإنسانية التى لم تؤطّر بالسياسة أو الفضيلة أو العقيدة .

بمعنى أن الإنسان وليس المجتمع ، والإيمان وليس الدين ، والعدل وليس الظلم أو التعذيب أو سوء القصد . . . هى شرعية وجوده المشوف للبشرية « فى زمانها الذى هو الديمومة ، وفى مكانها الذى هو الكون ، وفى حركتها التى هى التاريخ »^(١٠) . ومن ثم تكون أية محاولة لجعل الفن - وبخاصة الشعر منه - تابعا للأنظمة الاجتماعية أو الحزبية أو الدينية أو حتى الفلسفية ، مصيرها الإخفاق . أو على الأقل لا تعطى للفنان قدرته على البقاء فى مواجهة الموت ، ولا اهتمامه بتنظيم الحياة المتسبة ، ولا عزمه على التنديد بعلاقات البشر المزيفة والمفككة .

ثم يكفى أن يُسوَّس الشعر على نحو يجعله أحد العناصر « الفوقية » للبنية الاجتماعية شأنه شأن القوانين الموجهة أو شأن البنود التى تضمها المؤسسات الحزبية لتبرير وجودها كآلة تشكل العلاقات الاجتماعية الرافضة لتطلعات البورجوازية . . . نقول يكفى هذا لأن يتخوّف الشاعر من فكرة الانعكاس الميكانيكى للواقع بحسبانها غير حاسمة ، ألم تقتصر على أن تكون بناءً فوقيا أيدىولوجيا يرتبط بمصلحة سلطة أو طبقة معينة ؟

عبد الصبور الإنسانى . وقد كان معاكسا للمواقف الأخرى العامة - بالمعنى الواسع الذى يجاوز السياسة - ومكرّساً تماماً لتمجيد الإنسان العرود الذى يستطيع أن يعقد حواراً أساسه الجدل الأبدى بين الحياة والموت ، وبين الغالب والمغلوب ، ثم بين الاحتجاج والرضا الكامل بالمكتوب :

وكان علينا قد خطت أقدار
وكان الغربة ميقات لأبد تؤديه
أن نضرب أعواما فى التيه
أن نعبد أصناما مكذوبه
ونجذب بالقليل وقد خاضا الحب
صحراء الشوق . . رهيه^(١١)

أجل ، تلك تجربة عشقية - وصلاح معنى أبدا بعلاقاته النسائية - إلا أنها من شواهد استقلاله ، أو لنقل من زحف أبقى حالات ذاته إلى التعالى الفكرى على الذين منحوا السادة طاعتهم العمياء . ومثل ذلك ما نقرؤه فى ثالث دواوينه عن أحلام الفارس القديم ، هناك نقرأ أنه خرج من الأنا المقيدة بالعشق ، وقد ضيغ هباء صفات المحارب الصلب ، إلى محاسبة السلطان بليجورة صنعها يجذق خير^(١٢) .

أتى أن ما نريد أن نصلى إليه فى هذا التقديم الطويل ، هو أن صلاح عبد الصبور الذى غنى نفسه طويلا لم يفته أن يلتفت إلى أن له مسئولية تجاه بنى البشر - حفنة الأموات ، وأن تلك المسئولية أشبه بالضغينة تختفى فى النفس ؛ « فما تزال حتى نجد لها سبيلا إلى الظهور والاستعلان »^(١٣) ، كما تتطلب التحدث عن مشكلات إنسانية قديمة وحديثة يعانها البشر والكون ، كالوعى والحزن والضيايق والفقد والجذب حتى لو تزيّت بالزئى الغربى وعرض لها أمثال سارتر ويونيسكو وكامى واليوت وبيكيت وغيرهم . فإن آفاق المعاصرة Modernism متداخلة ، وكل فنان يلّمح فى أى أفق منها معقود الصلة - ضرورة - بالآفاق الأخرى . بل - كما يقول صلاح فى نثره « إن كل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى ولا يحاول جاهداً أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال ، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءاً من التراث الإنسانى ، وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مشرول فى هذا الكون »^(١٤) .

لقد ذلك انتباه فريق آخر من نقاد قال أحدهم باسمهم معلقا على قوله :

سأحكي حكمتي للناس للأصحاب للتاريخ - إن أذنت
مسامحة الجليظة لي - فإن طابت وإن حسنت
سيفرح قلبي المملوء بالحب ، يطيب القلب

« إن الشاعر يتكلم الآن - أي خلال الستينيات - وبوصي
لهذا الحب الذي يعيش في ذاته . فقد بدأ حبه الإنسان العميق
يفيض من داخله ليتجه نحو الآخر بصفاء وعذوبة ، ولم تكن
تجربة الحب التي عاشها الشاعر إلا تجربة الحكمة التي تشرق
في ذاكرته لتبهه الغبطة الصامتة . إنه إنسان يحب بإطلاق ،
ويود أن يقول كلمته بإطلاق ؛ الكلمة التي تعلمه العذاب
واليقين والغبطة ، وتصور تجربة كاملة من خلال ارتعاشها
المأسوي في صميم الذات الحبيلى بالسعادة » (١٤) .

ولأن الشاعر - بعد ذلك أو قبل ذلك - يحاول الانعتاق من
تهمة التسليم عند الدفع لأنه ليس عميلا بتعاونه مع السلطة
وظيفيا ، فقد مارس حريته الكاملة في بث الحياة في تلك
العلاقات المعيشة التي انفرطت . وجعل لغته في متناول
الجميع - حتى أشبهت اللغة الشعبية أحيانا - ليفهموا أن الحر
هو من سَلِمَتْ كلماته من عقبي الأيام (١٥) ، وأن الحرية إذا لم
تخلص له تماما في زمن السأم وطول الانتظار تألم . لكن ليس
ثمة عمق للألم ؛ لأنه كالزيت فوق صفحة السأم - كما يقول -
وحتى لو خطر له الموت الذي هو قيد أبدي تحذاه ، لأنه لن يجد
فيه ما يميته . وهنا يتحول الخاطر إلى إرادة منه على البقاء ،
تنهضه برغم العثرات والأحزان . وهكذا يبقى الإنسان يحب
الإنسان ؛ يقول بعد ذلك :

ألا ما أشرف الإنسان حين يشم في الإنسان
ريح الود والألفة
ألا ما أشرف الإنسان حين يرى بمعنى إنفج الإنسان
ما يخفى من اللهنة
إلى الإنسان
ألا ما أتمس الإنسان حين يموت في أعماقه الإنسان
ألا ما أجل الإنسان حين يحوس في أرضه
ويقلب جذبها في الخصب جذلانا

حقا يبدو الشعر نشاطا معرفيا ، أو كما يقول صلاح عبد
الصبور في وقوفه عند الآثار الفنية : « إن لها قيمة المعرفة » ،
لكنها في رأيه معرفة نوعية ، وهي تُفقد الفن خصوصيته
التعددية ؛ إذا لم يوضع في الحسبان كونه إبداعا لا يحتاج -
دائما - إلى ربطه بالتفسير الاجتماعي الأحادي وحده .

على أن ذلك لم يعنِ إطلاقا أن الشاعر كان واحداً من
البرناسيين أو جمالي العرب - أمين نخلة مثلا أو سعيد عقل -
وفي شبابه خاصمى يوهأ واحداً لدفاعي عن علي محمود طه
بوصفه برناسيا ماهراً عني بالشعر الخالص بجانب عنايته
بقوميته (١٦) وإنما يعنى ببساطة أن رغبته التي لم يعلن عنها في
تحقيق الشمولية وهو يرسم ملامح حياته ويستكنه ما وراء
أسارير بلاده ، كانت فوق أية رغبة مشروطة بأية نفضة رعتاء
من ريح عاتية تحجب الرؤية التي تقرر أن الشعر بوجه عام تعبير
عن الخيال (١٧) :

والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمانة تموت

وبأن أياماً تفوت

وبأن مرفقا زهق

وبأن ريحاً من عفن

مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

.....

باصاحبي

ما نحن إلا نفضة رعتاء من ريع سموم

أو منية حقاء

والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم (١٨)

والخيال في تلك الأسطر الشعرية متعلق بهاجس الموت الذي
يخايل ذاكرة الشاعر بحزن جعله يصرح بأنه مجرد شاعر يتألم .
ولذلك رفض صفة الحزن التي تجعله في عداد الشعراء غير
المستولين ، ولم تزاحم الألمه مع ذلك شهوة تملكته تشبه شهوة
شيلي (١٧٩٢ - ١٨٢٢) لإصلاح العالم .

وعلى تداني مسافات الموت الباعث على الحزن ، ابتعد عن
أنى تصوّر يقوم على الشك الميتافيزيقي الذي تحدث عنه أولئك
الذين جرّدوه من أية صفة تفوقية تضعه في صف بدر شاكر
السياب في مرحلة لا قوميته ، وعبد الوهاب البياتي الذي كرس
وحوده لحب يتفتح على كل بساتين اليوتوبيا الماركسية . وقد

والحقيقة ، والوسامة والجهامة ، والريح والخسارة ، والدمعة
البريئة والضحكة البريئة !

لقد كان صلاح عبد الصبور يعمل دائماً على تعميق وعيه
بالإنسان في تنوعات قيمة إن بدت عامة أو غير محدودة ، فهي
أولاً وأخيراً تكشف - بالصدق الذي يجبه ويروج له - عن
فكره ، وعن درجات استيعابه لما جدّ على الساحة العربية من
تغيّرات لافتة : بعضها فاجع ، وبعضها مشين ، وقليل منها ذو
جدوى يسعى إلى تأكيدها العقلاء .

وأكد ديوانه الثالث مجموعة أخرى من القيم - غير الحرية -
انفكّت به من قيود الشخصانية المستهلكة بالغربة وانتكاسات
العذاب والتعرض لمواجهات سداها الإنكار « أهواك - بقصد
القاهرة - رغم أنني أنكرت في رحابك » (٢٠) ، ولحمتها محاولة
« الخروج » من ذاته القديمة المتورمة إلى ذات أخرى تقبل
توترات المرحلة بوصفها وسيلة لتنقية النفس من أسباب
الخلج : « حملت سرى دفته بيابها » (٢١) .

ثم أضفت القصصية - التي بدت عينة في ديوانه الأول -
مزيداً من الموضوعية الرشيقة على معاناته . ظهر ذلك فيما قدمه
عن « مذكرات الملك عجيب » و « مذكرات الصوفي بشر
الخافي » وبالديوان الرابع « تأملات في زمن جريح » في أربعة
أعمال هي : « حكاية المغنى الحزين » و « مذكرات رجل
مجهول » و « زيارة الموت » و « حديث في المقهى » . وقد دفعته
هذه دفعا إلى المعالجات الدرامية الكبيرة في الشعر ، بادئا
بإصدار « مأساة العلاج » عام ١٩٦٦ ، ونختها بمسرحيته « بعد
أن يموت الملك » عام ١٩٧٣ .

(٣)

ويمكن أن نجد في « مأساة العلاج » كل ما أراد صلاح عبد
الصبور من قيم الحرية - مبدأ أو قيمة - لها شرف التقديم على
غيرها من قيم . ولأنها ارتبطت بالعدالة من حيث إنها ضامنة
لتحقيقها على المستويين الفردي ، أي بين الإنسان ونفسه على
نحو يصحح أخطاءه إن أخطأ ، والجماعي من أجل تحقيق
السلام وإشاعة المحبة بدفع الظلم وإقرار المبدأ ، كان لابد أن
يقول : « تتضافر العدالة والحرية ليصنعا القيمة الحقّة في أصول
المواطنة وفي تبرير وجود المجتمع الإنساني » (٢٢) ليحكم دائرة

وحين يشق بالمحراث مملكته
أخاديداً وودياناً (١٦)

أتلك مجرد إشادة بالإنسان حين يعيش وحين يموت ، أم هي
موقف فلسفي ؟
لاندري .. فقد سبق أن قال في قصيدته « الظل
والصليب » بالديوان نفسه :

إنسان هذا العصر سيّد الحياه
لأنه يعيشها سام
يزن بها سام
يموتها سام (١٧)

لكنه أشار فيها أيضاً إلى نماذج أخرى من أناسي العصر
يموتون قبل أن يعرفوا الموت ، بل قبل أن يعرفوا أنفسهم
ولا طبيعة علاقاتهم بالآخرين . وهؤلاء فئة نوعية في
المجتمع ، أو لعلهم قوام المجتمع النافه ، وتكون علة نفاهته
دائماً ضياع الحقيقة بينهم ؛ يقول :

هذا زمن الحقّ الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك (١٨)

وتبقى الحرية وراء ذات الشاعر الموضوعية متداخلة ،
وأحيانا مطلقة ، لكنها تبلور أحيانا في مثل حرية أن يعرف
الإنسان ليعمل بصدق ، وأن يجد الفرصة ليرأب الصدع
الناجم عن مفارقات العصر ، وأن يخلص من قوى الإرهاب
والظلم والشر ، ليرفع علمه مثلاً . ويمكن لإدراك ذلك
بإفاضة أن نعيد قراءة قصائد بعينها أشار صلاح نفسه إلى قيمة
الحرية فيها (١٩) ، ومنها « هجم التتار » و « شتّى زهران » ،
كذلك منها مطوّلة « أقول لكم » وقصيدته القصيرة « لوركا » .
وفي ديوانه الثالث تبدو قصيدته « أحلام الفارس القديم »
مشرقة في إطار الجدول الدائر أبداً بين الوصل والفصل ، والحلم

فلسفته الشعرية ، أوليحكم إقامة يوطوبياه إن كان لابد أن يعلن عن تصوّره لأفضل حياة .

حقيقة يتهدّد الموت هذه الحياة ، لكننا لو قرّناه بهؤلاء الذين لهم رؤى أسطورية في حياة الموت ، بمعنى البعث المتجدد من الموت المستمر - أوزيريس ونموز ممزوجين منشئين مقرونين بإيزيس وعشتار اللتين بهما ومعهما يتواصل تناسل الطبيعة - أورضينا بفلسفته التي تجعل الحرية مقولة الوجود الفاعل الحقيقي في الطبيعة ، وهذا ضد الموت الذي يمثله الجذب . . فهنا مغزى ما قال وقرّأناه له : « ألا ما أجل الإنسان حين يجوس في أرضه ، يقلّب جذبها في الخصب جذلانا » ، وما يصدر هو عنه من سخريه بكل من يقعده العجز عن مواصلة الحياة/ العمل .

هنا ، مع الحرية ، يصبح الموت بداية حياة جديدة حقاً ، وتكون الغربة التي تحدث عنها مؤقتاً بمعنى من المعاني ، كما تكون هي نفسها انعزالاً مؤقتاً ، أو نأياً مرحلياً ، أو فرصة تحرّر يجدد هو مسافتها وجدليتها الحقيقية ؛ يقول :

سأرجع في ظلام الليل حين يُفَضُّ سامركم
إلى بيتي
لأرقد في سماوات
وحيداً في سماوات
وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً ومثلثاً
بانغامي وأبياتي
أجانيكم لأعرفكم^(٢٣) .

وكان الشاعر في يوطوبياه يطرح مبدأ الوجود الذي لا يتوقف ، بل الذي لا يتعثّر إذا فاجأه الموت في لحظة صدق مع النفس . والموت في ضوء ذلك لن يسكن عجلة الحياة ، لأنها ليست - في جوهرها - عدما ، وإنما هي مناط وعى بإمكانات لم تتحقق كلها بعد .

وربما رأى عبد الصبور أن العلاج الصوفي - وإبداع الشاعر في رأيه مجاهدة صوفية ، ومن ثم يكون العلاج بذلك شاعراً وصلاًح صوفياً بدأ سنى شبابه عبداً مجتهداً - يمكن أن يكون من

الأقنعة التي قولها آراءه : « وربما كانت قصيدة القناع هي مدخل إلى عالم الدراما الشعرية »^(٢٤) ، وبها وبه - أى بالقناع - أدان واقع صاحبه بمنطق مرحلته المثقلة بأعباء النصف الثانى من القرن العشرين .

وفي مصر الواقعة تحت وطأة الظروف السياسية المتقلبة والمعقدة - وبخاصة إذا تواصلت بزخم القوضى الحضارية في سائر البلدان العربية - وجد أن ما يعرفها فكراً لكي تعرف نفسها هو اعتماد العبث الوجودى في إطار دراما بطلها العلاج الذى خلغ خرقة الصوفية . فقد كانت هذه الخرقة قيداً يمنعه من البوح بطبيعة علاقته بالله إذا مسّت حرية الكلمة وعملية الإصلاح ؛ فلما باح - غافلاً أو مضطراً أو زهواً بما نال من حظوة - كانت نهايته الفاجعة . وقد ارتضاها لأنه يريد ألا تخيب كلماته ، وألا تضيع في الناس القدرة على دفع القهر عن أنفسهم ، أو على شفاء من أمرضه الظلم منهم :

... هذه الخرقة
إن كانت قيداً في أطرافي
يلقينى في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي
فأنا أجفوها . . أخلعها باشيخ
إن كانت شارة ذلّ ومهانة
رمزاً يفضح أنا جفنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها . . أخلعها باشيخ
إن كانت سراً مشوجاً من إيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها . . أخلعها باشيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه أخلعه في مرضاتك^(٢٥)

منتهى الثقة بالنفس ، وبالحق إذا لم يُخالط بسياسة القهر السلطوى ، المتعددة مستوياته ، وبصياغة أخرى غير صياغة العدل/ الحرية ، فيقع الافتشاش على الإيمان بضرورة منح الناس حقوقهم على الحكام ، وعلى إيمان الشاعر الشخصى

يترصد للشر ويمنع سوط الشرطي من أن يقع على ظهور المسجونين فاقدى الحرية ، وقد « تَحَدَّثَتْ أرباب من دون الله عبيداً سخرتاً ؟ »

إن هؤلاء الأرباب ذوى الخلاق المشوهة الذين يترسمون خطي إبليس هم أعداء الدين والحرية ، وهم مَنْ يقصد إليهم الحلاج ينقضهم بهداية الناس وتوسعتهم ، وبأن يرفض أن يقضى أحدٌ مقهوراً بين الجدران إلى أن تحدل مشنقته من قضاة زور يرجعون إلى شرع مكذوب ، ليشد الحبل سلطان فاسد . وعلى هذا النحو يتم المؤلف دراما الحرية في أصفى لغتي مسرحية وأنسبها للحوار : ذهنيّاً مطلقاً مرات ، ومادياً موقفاً بمقتضى مسار الفعل الدرامي مرات أخرى . ومبدأ الحرية ، مع ذلك ، لا يقيم ولا تحقّق بمطلقة تباعد بينه وبين المرحلة ، حيث يستمر فيها وقوع التعذيب من قبل السلطة للرعية ؛ وذلك باسم العدل ، ويدعوى الاستقرار وحماية المجتمع من الأضرار .

لم يكن صلاح يرضى بذلك التزوير ، ومن منطلق حيرته مما يجري حوله في هذا العالم الموبوء تصوّر يوماً - وقد كبرت معاناته - أن الله تعالى لو أنصف عجّل نحوه بالموت ؛ فقد أصحى العالم عصياً لا يصلحه شيء . ولما شرع في صياغة مسرحيته جعل القضية التي طرحها فيها هي خلاصه الشخصى من ذلك : « وكانت الأسئلة - فيما يقول - تزدهم في خاطري ازدحاما مضطربا ، وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سألته الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ » (٢٨)

وأما المسرحيات الأخرى ، فلا تغيب شمس الحرية عن آفاقها ، وهل غابت - كما ظن بعضنا - في غنائياتها الدرامية التي كان أبسطها حوار مع الآخر من ذاته ، لتغيب في مسرحياته ؟

وكان في عام ١٩٦٩ قد ألف مسرحيتين ؛ في أولاهما « مسافر ليل » نجد ممارسة لأنواع الظلم - في قطار رامن للحياة - على راكب هو مجرد نموذج بشرى يرضى بإهدار كرامته ويتنازل ، في سبيل أن يعيش ، عن حريته ، وهو يقول لعامل التذكرة/ المتسلط ، وهو نموذج بشرى آخر :

المتبقى له نقياً لاتشويه شائبة باستمرارية الكلمات الصادقة بين الناس ؛ ألم يقل مريدوه أو بعض أصحاب الطريق إنهم قتلوا الحلاج بها ، وصيةً منه لهم ؟

أحيينا كلماته

أكثر مما أحييناه

فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات

كان يقول

كان مَنْ يقتلنى محققٌ مشيتى

ومنفذُ إرادة الرحمن .

لأنه بصوغ من تراب رجل فإن

أسطورةً وحكمةً وفكره

لأنه بسيفه أتمّ الدوره

لأنه أغاث بالدملياذ نخس الوريد

شجيرةً جديّةً زرعته بلفظي العقيم

فذبّت الحياةً فيها .. طالت الأغصان

شمرة تكون في جماعة الزمان

خضراء تعطي دون موعدٍ بلا أوان (٢٩)

ولابدُّ أن نلاحظ في ذلك الشعر نجاح صلاح في توظيف عملية البعث الأسطوري المتجدد على أديم الموت ؛ فقد أظهره كما لو كان ضرورة تبرّر لماذا صار مصرعه - وكان بإذن من أولى الأمر - شهادةً في سبيل الله ، حتى بالرغم من أنه اضطر إلى خيائنه بالبئوح ، فلقد كان يشعر بأن الله سيعفو عنه ما دام يقدم إصلاح ما بين الناس والحكام الطغاة :

الرحمن يختار شخصاً من خلفه

ليفرق فيهم أقياساً من نوره

ليكونوا ميزان الكون المعتل

ويضيؤوا نور الله على فقراء القلب (٣٠)

وفي مقابل هذه الدعوة الملحة إلى الحرية نجد مواقف يبدو فيها انتفاهاً ضعفاً إنسانياً ، يرفضه الحلاج بكامله ، ولو كان إحدى صفات أصدقائه . ولقد نعى على الشبلى خوفه من أن يهبط للناس بحجة أنه ليس مثلهم من أهل الدنيا ، وبين له خطأ - فهو ليس حراً إذا تفرغ بالسلبية لتصوّفه - وإلا فمن إذن

اعهد لى بأخس الأشياء

أو أعظمها

اصنع بى ما شئت

لكن لا تقتلى^(٢٩)

الحرية والحُب

والحرية برق قد لا يفتق عنه غيم الأيام الجمعه

لكن الحب يلوح قريبا منى^(٣٠)

وأما « بعد أن يموت الملك » (عام ١٩٧٣) - وهى كبرى مسرحيات الشاعر - فتعالج بنجاح ظاهراً طغيان الفرد وتدينه فى مرحلة أسقط عليها حكم جمال عبد الناصر وخلافة أنور السادات له كى يطيح عام ١٩٧١ برجالاته . ووظف المؤلف موضوع اقتران الكلمة بالقوة والحرية بالحب بوصفه مبدأ يؤمن هو به وليس على سبيل مطابقة لليجورة بالواقع - لوضع نهاية للظلم والاستبداد، وأغرى - على غير قاعدة درامية - بأن يموت الملك لتحكم الملكة زوجته - بمساعدة شاعر بثت هى فيه الحمية - مثلما حكمت الأميرة المنتظرة بمساعدة القرنديل ، الشاعر المغنى .

والأمر بعد ذلك من هذا واليه . . .

وإلى أن مات الشاعر فى أغسطس من عام ١٩٨٣ ، ثم إلى هذه الساعة ، يضوع شعره بعطر الحرية ، ويضئ بشعلها الوهاجة ، فى جمالية مثقلة بالفكر ، أو فى فكر مؤطر بجمالية الفن - فقلم الشاعر تعود أن يخلق فى سمائى الوجودية والمتافيزيقية ، ويزاوجها بالواقع فى جسارة - لنحس أنه إنما كان يحدد بكلماته موقع الحرية فوق أرضنا .

بطبيعة الحال لم يحملنا بكلماته إلى أماكن بعيدة أو غير موجودة - لأنه لم يودعها المطلق - وإنما وقفها معنا وفى حدودنا لنبنى بمقتضاها عالماً الحر السعيد بمنأى عن غناويل السأم وبمعزل عن نخسات الألم .

وفى ثانيتهما « الأميرة تنتظر » ، أرفع ما سطره صلاح - فى رأى النقاد - بطالعنا القهر والإذلال ثقيلين فى حديث وصفات الأميرة . ولقد انتظرت تلك الأميرة خمسة عشر عاماً لينصفها هاتك عرضها وهى بعد فى العاشرة من عمرها . ولما طردها من قصر الورد إلى كوخ مهجور فى الوادى المجدب ، تولى إنصافها القرنديل ، وقد جعله صلاح رمزاً للشعب الذى ثار على المفتصب وقتله .

وكان واضحاً أن المؤلف قادر تماماً على أن يقيم صراعه بين نموذج الخاضع السلبي ونموذج المخادع المنبد ، وبطرف ثالث - خالص من ثقل القيدىن - يحقق الانتصار بالعدل .

وتقع « ليلى والمجنون » ، المسرحية التى ألفها الشاعر سنة ١٩٧٠ فى دائرة القهر أيضاً والعمل على الخلاص من عبودية السلطة - لكن بصورة عصرية تجعل الفكر فيها خلفيتها الأساسية . وقد استمد المؤلف حقاً الكلمة الصادقة القادرة على فعل التغيير من « مأساة الحلاج » ، وفكرة العجز عن ممارسة الحرية من « الأميرة تنتظر » ، مصرحاً على لسان سعيد الشاعر - الذى كان ناثراً - بأن الأيام صنعت منه إنساناً مهزوماً لا يؤمن بالمستقبل فى بلد لا يحكم فيه القانون ، وفى جيل أدركه الهرم ومات فيه الثوار المناضلون الفدائيون ، وامتلأ « بالمهزومين الموتى قبل الموت » . ومع ذلك كان يقول لليلى :

إنى أتعلق من رُشغى فى حبلين

الحبلان صليبي ، وقيامه روحى

الهوامش :

- (١) من عبارات الشاعر في ديوان « العهد الآتي » ط . دار العودة بيروت سنة ١٩٧٥ ، ص ١٤ ، ٤٢ ، ٩٢ .
- (٢) الأعمال الكاملة لصالح عبد الصبور ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٣ ، ١ : ١٢٥ .
- (٣) من السهل مراجعة هذه الدعوة المبكرة في كتابنا « نقد ، دراسة وتطبيق » ط . دار الكاتب العربي عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .
- (٤) السابق ١ : ٩٤ .
- (٥) نفسه ١ : ١٢٣ .
- (٦) راجع « مذكرات الملك هجيب بن الخصب » ١ : ٣٥٢ من المجموعة الكاملة .
- (٧) السابق ٣ : ١٤٢ .
- (٨) السابق ٣ : ١٤٥ .
- (٩) نفسه ١ : ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
- (١٠) نفسه ٣ : ١٢٦ بعنوان « حياتي في الشعر » .
- (١١) نفسه ٣ : ٩٠ .
- (١٢) الواقع أن هذا التعريف ظلما تبناه بعض الرومانسيين المرموقين كبرسي شيل حتى في إطار زعمهم الغامض بأن الإنسان وثيقة نفشت فيها مجموعة من الانطباعات - خارجية وداخلية - تشبه هبات الريح التي تحرك قيثارة أوليان Aeolian بأنغام دائمة التغير - R. A. Foakes; *Romantic Criticism* 1800- 1850, London & Southampton, 1968, p. 120 .
- (١٣) الأعمال الكاملة ١ : ٣٧ ، ٣٨ .
- (١٤) أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ، ط . المكتبة العصرية ، صيدا/بيروت ، سنة ١٩٦٨ ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .
- (١٥) الأعمال الكاملة ١ : ١٢٥ .
- (١٦) السابق ١ : ١٨١ ، ١٨٢ .
- (١٧) نفسه ١ : ١٥٠ .
- (١٨) نفسه ١ : ١٥٤ .
- (١٩) نفسه ٣ : ١٦٣ .
- (٢٠) نفسه ١ : ١٩٩ .
- (٢١) نفسه ١ : ٢٣٥ .
- (٢٢) نفسه ٣ : ١٦٤ .
- (٢٣) نفسه ١ : ١٨٤ .
- (٢٤) نفسه ٣ : ١٨٨ .
- (٢٥) نفسه ٢ : ٤٨٨ .
- (٢٦) نفسه ٢ : ٤٥٥ ، ٤٥٨ .
- (٢٧) نفسه ٢ : ٤٦٨ .
- (٢٨) نفسه ٣ : ٢١٩ .
- (٢٩) نفسه ٢ : ٦٣٠ .
- (٣٠) نفسه ٢ : ٧٥٨ ، ٧٨٩ ، ٨٦٢ .

ملاحم التجسيد الفنئ

لظاهرة الحرية

فئ شعر محمود دروئش

أحمد دروئش

من خلال طاقة كلمتك وحدها
بدأت حيات مرة ثانية
لقد ولدْتُ لكئ أنعرف عليك
ولكئ أضع بك
أبتها « الحرية »

« بول إوار ١٨٩٥ — ١٩٥٢ »

انسجام العناصر ، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال « المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسّداته فى عالم الواقع ، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفئ سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنئ ، وليست الصورة — أداة التشكيل الشعرئ

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة لُزلية ، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيداً راقبياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهئ إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكّك الجزئئ أو الكلى من هذه القيود ، وهئ إحدى ضرورات الحيوية والترقئ . ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيداً لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من

وومضة الضوء أمام العين . وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الفنانين ؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه في مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل ، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التي عبر عنها « رينيه شار » حين قال عن الشعراء^(١) :

« إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة ، ويقودونا للأمام » .

وحين قال عن الشعر الذي يصدر عن هذه القوى :

« الشعر هو كل المياه الصافية التي تترسب أكفنا عندما نرى انعكاساتها تقترب من الشواطئ » ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذي يعيد تشكيل صفاته » .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تفاوت درجة اقترابه من الجماعة ، تفاوتاً تخرج فيه درجة صلابة وسائله الفنية ، بمقدوره على توسيع مدى أطروحاته . ويشكل هذان العنصران صفة متداخلة ، فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه ، مُعْرِفاً في الذاتية ، لكن جودة الوسائل الفنية ، توسع المدى فتجعله فقداناً يمس كل ذات ، تتجسد من خلاله الذوات كلها ، ذات الشاعر المرسل ، والذوات الأخرى المستقبلية ، في ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص . وقد يكون في المقابل ، مدى الأطروحة واسعاً - بمقاييس المساحات الثرية - كالشعر الذي يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية ، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالاً دون نهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه ، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً ، ويصير في أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردي .

إن عناصر الضمير التي أشرنا إليها ، يمكن أن نقودنا ، من حيث المساحة والطابع ، إلى تقسيم رباعي لشعر الحرية على النحو التالي :

الأولى - إلا تجسداً لحرية التحام العناصر . وعلى قدر ما ينجح الشاعر في استخدام حرته . أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر ، أو لواقع مألوف ، تتحدد درجته على سلم الشعرية . وليست علاقة لغة الشعر « باللغة » إلا وجهاً من وجوه الحرية « الفنية » في تقطير شراب صادر عن النبع ويختلف عنه في آن واحد . وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر « الحرية » في الإبداع شكل القيد أو لقانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر « السيات العامة » ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من « الحرية » تتجسد من خلاله في شكل « سيات خاصة » على النحو الذي شرحه « بارت » في فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر في الكتابة^(٢) .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من همومه ، وليس الشعر أداة من الأدوات التي تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب ، ولكنها جوهر واحد يتمثل فيه - في حالة التضج - امتزاج الدماء والشرابين والبواعث والأهداف والغايات ، بل تحقق الوجود ذاته ؛ ومن هنا فإنها يخلقان متعة واحدة ، كما يقول الناقد الفرنسي جورج جون : « إن متعة الشعر هي متعة الحرية ، فالشعر يحجر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة ، والارتباط باللغة اليومية ، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده ، ومعه ومن خلاله يصبح كل شيء ممكناً ، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال ، دون أن يكون في الوقت نفسه في خدمة حرية الإنسان في كل المجالات ، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفي »^(٣)

• •

إذا كان الشعر « انبعثاً » يتشكل من خلال « الحرية » ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك « حاجة » ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عذو حطبا تأكله فيسمع لها القضيض وتعلم من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يفنى ليبقى لها الوجود والوجود ، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى في النهاية هو والنار معاً ، أو يفنيان معاً ، فتفتي معها الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولسة الدفء فوق الجلد ،

« صراخاً » أو « وعيداً » وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و« صدقها » الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس « جوهرها » وترسبها الفنية التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة . وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل^(٤) :

لا ترج منى الممس

لا ترج الطرب

هذا عذاب

ضربة فى الرمل طائشة

وأخرى فى السحب

حسى بأن غاضب

والنار أولها غضب

فإن طموحه قد تطور فى مراحل تالية ليجمع بين نبيل الدافع ودقة التصويب ، وليستفيد من وهج الغضب فى تكوين شعلة فنية . وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التفتى » أو الحنين الخارجى^(٥) :

أدخلون إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت :

آه يا وطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

وطنى لو شفت بالخلد عنه

نازعتنى اليه فى الخلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى - كما سنرى - شكل التمثل الفنى لا مجرد التفتى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان

المساحة	الطابع
١ - فردية	فردى
٢ - فردية	جماعى
٣ - جماعية	فردى
٤ - جماعية	جماعى

والى النمطين الأخيرين يتسمى شعر الحرية « الوطنى » الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمداخن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان ، أو جرماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشارع المبعثرة بين التثبيت والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة .

وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمات الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجهابير » التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمات . ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تمجيد فنى ، مع تصميده بالضرورة « لصراختها » من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً » أو

والمكان وما يتج عنها من ظواهر، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن يدورا معاً في محور واحد.

• •

أخي الصغير، اهتزت ثيابه فعاتبا
وأخى الكبرى اشترت جولوباً ١، وكل من في بيتنا
يقدم المطالب

ووالدى كمهده يسترجع المناقبا، ويفضل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب، والكواكبا

• •

إن هذه اللوحات خلت من الربط، وتضمنت صوراً خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد، خطوة أولى في الانتقال من الغنائية إلى الدرامية، وفي رصد واقع حزين، تنفك فيه ظواهر الطبيعة، عن حاجات الروح، عن متطلبات الجسد. لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسيها، وتظل برغم كل شيء ترتبط من طرفيها بكل من طرفي الزمان الرئيسين، الماضي والمستقبل، وإن ظل الطرف الذي يربطها بالماضي رقيقاً، في رفع «شوارب» الوالد التي لا يكف عن فتلها وهو يسترجع «النقاب» الماضية، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال، حصاد الديب الغريزي للجسد، بأبعد نقطتين في مساحة المكان المتخيلة، «التراب» في أسفلها و«الكواكب» في أعلاها.

إن أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التمام، تبدو مذكلاً فنياً جيداً لتعريف معنى «الحرية المفقودة» ومعنى الوطن «الضائع» و«الموجود» في آن واحد. والالتقاء برصد الصور المتوازية التي تبحث عن روابط بينها، أدلّ كثيراً على واقع المראה من صرخات النواح الخارجية. وفي قصيدة «ثلاث صور» ترسم صور ثلاث لوحات متجاورة في القرية الصغيرة. لوحة القمر الحزين، ولوحة الحبيب الساهم، ولوحة البيت الفقير. وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام، فإنها تفلت من الوقوع في مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعي من خلال التمهيد لها بأفاق اللوحتين السابقتين:

— ١ —

كان القمر، كمهده منذ ولدنا، باردا،
الحزن في جبينه مفرق، روافداً.. روافداً
قرب سياج قرية، خر حزناً ساجداً

— ٢ —

كان جيبى - كمهده منذ التقينا - ساهماً
الغيم في عيون يزرع أفقاً غائماً
والنار في شفاها، تقول لي ملاحماً
ولم يزل في ليله يقرأ شعراً حالماً
يسألني هدية وبيت شعر ناعماً

— ٣ —

كان أبى كمهده محملاً متاعباً
يطارد الرغبة أينما مضى، لأجله يصارع الثعالب
ويصنع الأطفال، والتراب، والكواكبا

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع المعزق المر، يمثل في ذاته واحدة من الوسائل الفنية التي يتم اللجوء إليها لتصوير «الحرية» المفقودة، ولوضع الأصابع الصامته، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل، لكن تاريخ الوسائل الفنية في مجال تجسيد أزمة الحرية، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنتقل من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيماء بإمكان تغييره. وإذا كان المذهب السيريالي في الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير، فإن رواد هذا المذهب، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه في القرون السابقة، من أمثال الروائي الفرنسي «ساد» (١٧٤٠ - ١٨١٤) الذي غلبت عليه شهرة روايات

من ثقب السجن لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيب
فإذا اشتد سواد الحزن في إحدى الليال
اتعري بجمال الليل في شعر حبيبي

إن نزعة الرغبة في تغيير الواقع ، وفي أن يصبح الإنسان
« شيئاً آخر » ، تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير ،
التي وقفنا أمامها منذ قليل . وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن
تشكلا « تعليقاً معكوساً » على بيتين وردا في اللوحة السابقة :

ووالدى كعدهم بستر جمع المناقب وبقتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب والكواكبا

فالقصة بالماضي التي كانت عادة (كعدهم) وكانت
(مناقب) للجيل السابق (والذى) سوف تصاب بالوهن في
اللوحة الحالية (ربما) ، وسوف تقترن بلحظة الأفول ومغرب
الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ، تمهيداً للحكم
القاطع الذى تغلق به الرباعية بتفضيل الغد على أمس واليوم
معاً ؛ أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم من
أجل الحصول على رغبتهم مصارعة الثعالب ، فسيمر
أحفادهم الممر الشائك المنسى . وعلى هذا النحو تتجارب
صور الواقع المر ، مع صور الغد المرجو ، وتؤكد هذه المشاعر
صوراً تتجارب في الديون على السنة شعراء آخرين تؤكد تعلق
المشاعر بعالم الغد وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله ؛
فقصيدة « لوركا » تحتتمها هذه الصورة التقريرية :

أجل الأخبار من مدريد ما يأتى غداً

• •

إن التراجع بين أمس واليوم والغد ، وحركة الوسائل
الفنية على معاورها ، يستدعى قضية « الزمن » في البناء الفني
في قصائد محمود درويش . والزمن إحدى الوسائل الرئيسية

تعذيب الذات « السادية » ولكنه حل إلى جانب ذلك طابعاً
ثورياً تحررياً ضد كثير من الثوابت التي تكلست على مدى
قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ، ومثل
الشاعر الفرنسي « لوتر يامون » (١٨٤٦ — ١٨٧٠) الذى
أعاد السرياليون اكتشافه في القرن العشرين^(٦) ، وأشاد به
« بريتون » بوصفه إرهاباً مبكراً بالسريالية في القرن التاسع
عشر ، وصاحب اتجاه ثورى في شعره ضد العقلانية التي كبلت
كثيراً من الطاقات ، دعا هو إلى تحريرها وإطلاقها . لقد عبر
« بول إلوار » (١٨٩٥ — ١٩٥٢) عن الدور الذى قام به
هذان الرائدان ، في مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية ،
عندما قال^(٧) : لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى
العبارة الشائعة : « Vous êtes ce que vous êtes » أنت هو
« أنت » ، عبارة أخرى جديدة هي : « Vous pouvez être :
autre chose » « أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر » .

هذه اللمسة التي أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن
عشر ، جعلت رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعى
في منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم
به ، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن
المتاحة . وهذه النزعة تفوح في كثير من قصائد محمود درويش
دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالى ، أو التفاؤل
الصارخ الألوان . في قصيدة « رباعيات » من ديوان « أوراق
الزيتون » نطالعنا هذه الصور المستقبلية^(٨) :

ربما أذكر فرساناً ولىلى بدوية
ورعاة يحملون النوق في مغرب شمس
يابلاوى ما تمنيit المصور الجاهلية
نفدى أفضل من يومى وأسى

• •

الممر الشائك المنسى مازال عمراً
وستأتي الخطى في ذات عام
عندما يكبر أحفاد الذى عمر دهره
يقلع الصخر وأنباب الظلام

• •

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا
تغير الغاية زيتونها
لا تسقط الأشهر تشرينها
طفولتى تأخذ فى كفها
زيتتها من أى يوم
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

وقد تطل الوحدة الزمانية فى صورة قصيرة من صورها
المتعارفة : « ساعة » لكى تجسد فيها حدثاً له وميض البرق
وحسم الصاعقة ، لكنه أيضاً يتمتع بعمق لحظة الكشف
والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض
عنها التأمل المتأنى «سنوات» .

فى قصيدة « الخبز » من ديوان « أعراس »^(١١) يتحرك بطل
القصيدة الرسام الناثر ، فى مدى زمنى يمتد بين الخامسة
والسادسة من فجر بيروت .

ما الذى أيقظك الآن .. تمام الخامسة ؟
إنهم يفتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة تربط فنياً بمولد الحياة ، ويجوع
الصغار ، ويراثية الخبز والحليب ، ويحصد المناجل لبراعم
الحياة التى تريد التفتح ، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق
توسع من مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر
الحياة عند الرسام فى ومضة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائى
ويستولى على سر العناصر
كان رساماً وثائرياً
كان يرسم .. وطناً مزدحماً بالناس

والصفصاف والحرب

التي تلعب دوراً رئيسياً فى صياغة عالم القصيدة وتشكيله فى
مواجهة عالم الواقع ؛ لأنه كما يقول تودروف^(٩) : [لا يوجد
« مسبقاً » عالم معين يعيد تقديمه النص « فيما بعد »] ، وإنما
توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعايره
وملأحه ومن بينها ملاحم الزمن فيه ، التى تتحدد من خلال
مقابلات كثيرة محتملة بين « زمن الخطاب » و « زمن الخيال »
و « زمن القص » و « زمن التأمل » ، وبحيث تبدو العلاقة بين
هذه الأوجه المختلفة للزمن متدايزة حيناً ، ومتقاطعة حيناً
آخر ، ومتكاملة فى بعض الأحيان . فبينما لا يكفى لعمل مثل
« أربعة وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم » أربعة
وعشرون ساعة لقراءته بالضرورة ، فإن سنوات طويلة من
الحدث قد تضغط فى عدة جمل قصيرة . وهذه الإمكانيات
وغيرها فى التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو
خاص إمكانيات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات
الزمنية » ليس من الضروري أن تتفق مع مقاييسها فى عالم
« الخطاب النثرى » بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة ، وتطمح
سيمتريتها ودلائها المحددة الأطراف . وقد يساعد على ذلك
أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ « الوحدات الزمنية » لكى تعبأ
من خلال الموقف الشعورى فى أعداد معينة مثل السبعة ،
والسبعين ، والأربعة ، والأربعين ، والمائة والألف ، فضلاً
عما تفتحه آفاق تعبيرات راسخة مثل « وإن يوماً عند ربك
كألف سنة مما تعدون » من احتمالات التمدد والانكماش فى
المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعورى .

ومحمود درويش يلجأ فى بناء قصائده إلى وحدات زمنية
متعددة ، ويتشكل لديه ما يكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً
به ، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن ، قد
يتشكل أحياناً فى غياب هذه الوحدات كلها ، والإحساس
بعشية معنى هذه الوحدات ذاتها ، من خلال انصهار الإنسان
الذى كأنما وُلد خارجها ومات خارجها دون أن يحس به نبضها
أو يأبه بإيقاعها^(١٢) :

إن تذبحون ، لا يقول الزمن
رأيتكم

وموج البحر والعمال والباعة والريف
ويرسم ...

كان إبراهيم شعباً في رفيف

وهو الآن نهائي .. نهائي .. تمام السادسة

دمه في خبزه ، خبزه في دمه

الآن .. تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة ، جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعر ، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب ، ولكن من حيث العمق كذلك .

إن « الوحدة الزمنية » قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً » بتغولب لكي يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون غرضاً ولا ثوباً يجلع ويلبس ، وإنما أن تكون جوهرأ من جواهر الذات الحرة . ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية ، فلا يلبث في المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضاللتها ومحدوديتها^(١٦) :

طفولتي تأخذ في كفها زيتتها من كل شيء

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

لو أحصت الغيم الذي كدسوا

على إطار الصورة الفاترة

لكان « أسبوعاً » من الكبرياء

وكل « عام » قبله ساقط

ومستعار من إناه المساء .

في مراحل أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية » لكي تصبح « وحدة كبرى » لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد ، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمني وطول المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد

خاصة قدمت دائماً معنى « المبالغة » واشتهر منها على نحو خاص عدد السبعة في الأحاد والسبعين في العشرات ، وكذلك عدد الأربعة وعدد الأربعين ، وعرف التراث الشعبي خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية في فترة القرون الوسطى^(١٧) . لكن الجديد الذي يقدمه البناء الشعري لمحمود درويش هنا ، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التي تعطي معنى المبالغة دون تحديد ، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى في قصائد متفرقة من دواوين طبعت في فترات زمنية مختلفة مثل ديوان « العصفير تموت في الجليل » وقد طبع سنة ١٩٧٠ ، وديوان حبيبي تنهض من نومها ، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك ، وديوان « أعراس » وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها ، مما يدل على أن الرقم لا يرتبط بأي تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعاً أو نقطة بداية ، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة ، ففي قصيدة « ويسدل الستار »^(١٨) يمل الشاعر - الذي ردد كثيراً من الشعارات ، تلقى كثيراً من التصفيق - دوره الذي طال ، فيهتف بالمتلقين :

سيداتي ، أنساني ، سادتي

سليكم عشرين عام

أن لي أن أرحل اليوم

وأن أهرب من هذا الزحام

وأغنى في الجليل

للعصفير التي تسكن عرش المستحيل

ولهذا أستغيل .. أستغيل .. أستغيل

والعاشقة اليهودية « شوليت » التي ظلت عواطفها موزعة بين عاشق يهودي هو « سيمون » وعاشق فلسطيني هو « محمود » ، والتي يمكن أن تكون رمزاً لهذه الأرض المتنازع عليها أمدأ طويلاً ، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة في إطار عشرين سنة^(١٩) :

«عشرين» واكتسابها عند الشاعر معنى جديداً لم يكن لها من قبل ، يجعلها صالحة للتعدد بوصفها جزءاً من المعجم الشعري الداخلى ، ويجعل القلم الشعري يتأولها ويكررها ككلمة مألوفة قد ترد في المقطع الواحد أكثر من مرة ؛ ففي قصيدة «أحمد الزعتر» من ديوان «أعراس» تطالعنا هذه الصورة^(١٧) :

في كل شيء كأن أحمد يلتقى بنقيضه
عشرين عاماً كان يسأل
عشرين عاماً كان يرحل
عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق
في أناء الموز . وانسجبت
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الغيوم وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخباتني

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعام والعشرين فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها ، يسمو بمضمون «الحرية» عن مجرد كونه نمثلاً جليلاً تنهفو حوله الأفتدة وتُنحر بين يديه القصائد إلى كونه حركة حياة تدخل في نبض القلب ، وخلقاً للجسد ، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال ، ما بعد وما اقترَب ، ومن أجل هذا يبقى الحلم متمشياً في ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت ديبب وطأة مفهوم الزمن الثرى العادى وربابته .



العلاقة بين الشعر و «المكان» علاقة عميقة الجذور ، متشعبة الأبعاد ، ومن خلالها قد يصبُّ الشعر على مكان ما طابعاً خاصاً ، فيحوّله من مسكن خرب إلى طلل مشير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد ، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التي غلفها الرومانيون على نحو خاص

شوليت انتظرت صاحبها في مدخل البار القديم
شوليت انكسرت في ساعة الحائط ساعات
وضاعت في شريط الأزمنة
شوليت انتظرت سيمون - لا بأس إذن
فليات محمود ، أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

فعمشرون سنة من التردد عند الشاعر العربي ، وعمشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية ، لا تعنى إلا الإيجاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وقلها وتفاعلاتها ، وهى الوحدة نفسها التي يتم اختيارها كذلك ، «عندما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات في قصيدة «كان ما سوف يكون»^(١٨) التي يحمل عنوانها في ذاته إشعاعات متداخلة لتردد حركة الزمن ، واضطرابها مثل حيوان هائج في قفص مغلق :

في الشارع الخامس حياني ، بكى ، مال على السور الزجاجي
ولا صفصاف في نيويورك ، أبكاني
أعاد الماء للنهر ، شربنا قهوة ، ثم افرقنا في الثواني
منذ عشرين سنة
وأنا أعرفه في الأربعين ، وطويلاً كنشيد ساحلى وحزين

إن الوحدة الزمنية مرة أخرى ترسم هنا بطريقة تستعصى على التحديد ، وعلامات الترقيم التي كتبت بها العبارة أوخلت منها العبارة تساعد على ذلك الضموض ؛ فالمتعلقات بين أطراف كلمات مثل (منذ عشرين سنة وأنا أعرفه في الأربعين) غير واضحة ، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد «أعرفه» لكانت «في الأربعين» بداية صورة جديدة ، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إيجاء آخر بجمود طرف من أطراف الزمان وتحرك طرفه الآخر ؛ فالمعرفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه ، أو مروءه عليها ، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التي توجه جانباً من طاقاتها إلى الدقة الثرية قريباها وتفك الرابطة المألوفة بين الدال والمدلول . إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة

لكن تشعير المكان الفلسطيني على هذا النحو ، هو تشعير ديني أقرب إلى تشعير «البان والعلم» أو هو تشعير قومي من خلال العقيدة اليهودية ، وجد نمواً له في الثقافة الغربية التي تلقت إيجاءاتها من خلال ذلك التراث ، وقد قابله تشعير تاريخي عربي من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة ، بهذه الأرض التي لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخ حتى الآن .

فما الذي يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذي اتخذته منبعاً ومصباً لشعره في آن واحد ؟

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغى الفاصلة المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان ، وألا تكتفى بحبل المكان المحبوب ، كالقمر المحبوب ، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد ، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الفوص فيها والتقدم من خلالها ، والتعثر من خلالها أيضاً ، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق ، وتخفى في جوفها جواهر ثمينة وأفاعى غثبنة ، ولكنها تظل جزءاً ملتصقاً بصاحبها في الأحوال كلها^(٢٠) .

أنا العاشق الأبدى ، السجين البديهي
رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكر
فيدي الحديدي يوقظها في المساء المبكر
هذا احتفال الذهاب الجديد إلى العمر
لا يسأل الذهابون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض : هل نهضت .

طفلي الأرض !
هل عرفوك لكي يذبحوك ،
وهل قيدوك بأحلامنا ، فانتحدرت إلى جرحنا في الشتاء
وهل عرفوك لكي يذبحوك
وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا في الربيع .

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذي يلغى الحاجز ، ويوحد اسم سعيًا إلى وحدة الهدف ، وهو

بهالة شعرية دائمة ، وقد يظل «سقط اللوى» و«الدخول» و«حومل» و«جبل التوباد» و«البان» و«العلم» و«رضوى» وغيرها من الأماكن التي اشتهرت في الشعر العربي ، ألفاظاً تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية ، وقد يحيط المسافر برحاله في «جبل التوباد» مثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه في الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحلة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة في الأماكن المقفرة ، لكنه عندما يقرأ «جبل التوباد» في أشعار الغزل العذري يعتره شعور آخر يختلط فيه «الصبا» بحرقة الوجد ، ولا يبقى فيه من علام المكان المادية إلا ما يساعد «المكان الشعري» على التخلق والتنفس .

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان ، فإن شعر الحرية على نحو خاص ، وشعر حرية الأرض على نحو أخص ، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتنسج على منواله .

والمكان الفلسطيني عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة ، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا ، فاكسى بها ومن خلالها بطابع شعري ؛ اكتسب في كثير من الأحيان عند الشعراء «البعيدين» في أوروبا طابع الحنين إلى البعد المكاني والزمان والروحي في آن واحد . وتفتح من خلاله المواهب الفذة لشعراء عباقرة مثل «جوته» الذي ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمهم من خلال علائقها وأماكنها

أزهار شاعريته الأولى ، ويشم فيها وفي سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربي تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار^(٢١) .

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية «بوعاز» في الكتاب المقدس ، ثم يقطع السرد القصصي فجأة ليقول^(٢٢) :

عندما كان العصر الطراز ينبعث من طاقات الزنبق
كانت ريح الليل تنهادى فوق جبال الجليل .

وتدخل معها قسراً إلى المعجم الشعري مُشكّلة جزءاً من « التسمية » الشعرية للمكان ، على مستوى الإحساس به ، فإن جزئيات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الديمومة التي تشكل جانباً من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان . وترسم قصيدة « الجسر »^(٢٣) من ديوان « حبيبي تنهض من نومها » جزءاً من هذه العلاقة المعقدة ، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق « الجسر » رغبة في ملاسة الأرض ، وتظل الدماء التي رحلت ، والدماء التي بقيت ، في حوار متصل صامت :

والصمت خيم مرة أخرى .
وعاد النهر يصق ضفتيه
قطعاً من اللحم المفت
في وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق دم ومصيدة
ولم يعرف أحد ، شيئاً عن النهر الذي يمتص لحم النازحين
والجسر يكبر كل يوم كالطريق
وهجرة الدم في مياه النهر تنحت من حصى الوادي
تمائلاً لها لون النجوم ، ولسعة الذكرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذي يطالعنا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطأ ذا اتجاه واحد يتمثل في الوله والشوق والتغنى بمتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعي » أكثر تعقيداً ، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة ، التي تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب »^(٢٤) :

عيونك شوكة في القلب
توجعني وأعيدها

أحب البرتقال وأكره الميناء

الذي يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه ، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات ، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقي مشاعرهم حوله ، وهي شواغل لا تبعث على الراحة ، بقدر ما تبعث على القلق الإنساني ، الذي لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به ، ولا يخلو منه إلا الحجر . في ديوان « حصار لمذائح البحر » ، تأتي هذه النغمة المتميزة في قصيدة موسيقى عربية^(٢٥) :

أكلما ذبلت خبيزة ويكسى
طير على فنن ، أصابني مرض

أو صحت يا وطني !
أكلما نُور اللوز اشتعلت به
وكلما احترقا

كنت الدخان ومنديلاً تمزقني

ريح الشمال ويمحو وجهي المطر ؟
ليت الغنى .. يالبننى حجر

هذا الذوبان الشعري للكل في الواحد ، وهذا القلق النابت من مصير كل خبيزة تنمو ، أو طير يبكي ، أو لوز ينور ، أو نار تشب يكون الشاعر دخالها ، أو معنى يتجسد يكون الفرد منديله الذي تمزقه الريح ويمحوه المطر ، هذا الذوبان هو الذي يخلق من المكان شيئاً يستعصى على التعريف والتحديد^(٢٦) .

— أكنت تغنى كثيراً لها ؟

من هي ؟

— سمها ما تشاء : والنساء ، المرايا ، الكلام ،
البلاد ، اتحاد المصافير في القمح ، أم الخلايا ،
وأول موج تشرّد في البر ..

وإذا كانت « البلاد » التي يتغنى بها ولها ، يحوطها هذا الطوفان من درجات المعنى التي تسكن خلايا حروفها ،

إننى أنتظر .. فى خريف الفصول القصير
أو ربيع الجذور الطويل
رمى
هل تحس الغزاة أنى لها .. جسد أو ثمر
إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة ؛ فالعاشق يتأهب ،
والمعشوق يترقب ، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو ،
وتصاغ فى النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين ، لا من
مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين .



هذه الصور التى تجسد « الحرية » من خلال الزمان
والمكان ، تتشكل فى كثير من الأحيان من خلال صور بصرية
تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترناً من أدوات الرسام
الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده ، وهذه
الحاسة البصرية تشكل مُكثراً مهماً عند كثير من الفنانين
والكتاب والشعراء ، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتياده الكبير
على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى
يعالجه ، وكان هيووليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة
أمام « الأشكال » لكن لديه ذاكرة شديدة القوة أمام الألوان ؛
فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل
فى أحد محرات غابة « فونتان بلو » ، ولكنه حين يحاول أن
يتذكر تعرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة ، لا
يستطيع^(٢٧) .

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى
للمعنويات « لوناً » حسيّاً ، وهى تلتقط بذلك واحدة من
الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث ، ليعبر باللغة
من مستوى إلى مستوى آخر . يقول جون كوين فى « بناء لغة
الشعر »^(٢٨) : « إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير
مجال استخدام الكلمات الحسية ، وعلى نحو خاص كلمات
الألوان ، فليس هذا - أو فلتقل ، فليس هذا فقط - كما
يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد

أدق الباب يا قلبى .. على قلبى
يقوم الباب والشباك والأسمت والأحجار
رأيتك فى خواب الماء والقمح .. محطة
رأيتك فى مقاهى الليل خادمة
رأيتك فى شعاع الدمع والجرح
وأنت الرئة الأخرى بصدري
أنت أنت الصوت فى شفتى
وأنت الماء .. أنت النار !

أو نلتقى بصورة تلم طرفى المعادلة المتناقضين مثل^(٢٩) :

لحيك بكل حصى ، مذاق الزبيب
وطعم الدم
على جبهتي قمر لا يغيب
ونار وقشاة فى فمي

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجتمع فيه الزبيب
والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم « الحرية » معنى مختلفاً
عن المعانى « الجميلة » التى كانت تتولد من تراكيب الوصف
الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة ، وهو
الذى يحكم كذلك من خلال الشد والجذب ، المد والجزر ،
فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان ، حتى إن هذا
الحب ليتحول فى بعض مراحل ، فلا يصبح علاقة ذات
صوت واحد ، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان
المحبيب ، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان
الذى يحن إلى عاشقيه ، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع
« هكذا قالت الشجرة المهمة »^(٣٠) :

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة
وطنى

هل تحس العصفير أنى لها .. وطن أو سفر

كانت مياه النهر أغزر .. فالذين رفضوا
هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لونا آخر
والجسر ، حين يصير تمثالاً ، سيصبح - دون ريب -
بالظهرة والدماء و « خضرة » الموت للمفاجيء

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر ، تنوزع
ملاحمه على المواقف التي تؤدي من أحدهما إلى الآخر ، وتفتت
من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتشكل في صور قد
تتأخر على الإجراء الاستعاري المباشر ؛ فبعد الناصر هو
« الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر
زوابع .. تلو .. زوابع
نرى صدرك الآن متراس ثائر
نراك نراك نراك
طويلاً .. كسنبلة في الصعيد

جبل .. كمصنع صهر الحديد
وحرراً .. كنافذة في قطار بعيد
ولست نيبا ، ولكن ظلك « أخضر »

أتذكر كيف جعلت ملاحم وجهي
وكيف جعلت جبيني
وكيف جعلت اغترابي وموني
أخضر .. أخضر .. أخضر

ولمّا جانب هذه المتكآت الكبرى لمراحل التجربة التي
تغطي بالخضرة فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشىها أيضاً هذا
اللون الربيعي :

مطر ناعم في خريف حزين
والمواعيد خضراء ، خضراء ، والشمس طين

.....

نسب طويلاً إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى
المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين
محسوس ومحسوس، مثلاً : « شعور زرقاء » لبودلير ، و « عيون
شقراء » لرامبو ، و « سماء خضراء » لفاليري .. إلخ ،
والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى
أدق ، لا تحيل إليها إلا في مرحلة أولى ، وفي مرحلة ثانية
يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية ؛
فمنعما يقول مالارمي : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية
صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام
وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها
بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم
تعد « رسماً » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة
الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ،
عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي
الأول ، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف
عن دلالة لونها عند أحمد شوقي مثلاً حين كان يقول :

وللحرية « الحمراء » باب
بكل يد مضرجة يندق

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء »
أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على
العالم الشعري عند محمود درويش . ويمتد اللون الأخضر ،
فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من حياة في صورها
المتألقة ووصولاً إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

لو يذكر الزيتون غارسه لصار الزيت دمعاً
ستظل في الزيتون « خضرته » وحول الأرض درعاً

وهو في الوقت نفسه ، لون الموت الذي يُبذل من أجل أن
تستمر الحياة :

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللون الأخضر :

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا

ويعرفها حجراً حجراً

ولا شيء يشبهه .. والأغانى تقلده

نقلد موعده الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد « الأخضر » في المقطع أن يفلت من الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، بعد النوى ، قُتِلَ النوى

إن النوى قطاع كل وصال

فعلق بقوله : ألا يسلط الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لمشاعر الناقد القديم .

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهرية فى معجم الشاعر « اللون » الذى يجسد ظاهرة الحرية ، فإن اللون « الأزرق » يأتى تالياً له فى الشيوخ ، وحاملاً معه ظلال التراث الشعرى العالمى فى شحته بالبراءة والظهور والبهجة . وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحية ، ومشاهد الطبيعة معاً ؛ فنحن أمام العصفير « الزرقاء » فى الخريف :

مطر ناعم فى خريف بعيد

والمصافير زرقاء زرقاء

والأرض عيد

ونحن أمام سمك « أزرق » فى لحظة الصفر والبهجة :

التفتنا قبل هذا الوقت فى هذا المكان

ورمينا حجراً فى الماء ، مر السمك الأزرق

عادت موجتان

ونحن كذلك أمام يوم أحد « أزرق » تبدو فيه الأنى الحاملة فى ثوب أزرق :

ترتدى الأزرق فى يوم الأحد

تسل بالمجلات وعادات الشعوب

تقرأ الشعر الرومى

بل إن الخضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر ، فتجاوز كونها سرّاً يثبت فى الأشياء ، فيبدو جانباً طبعياً منها ، يحمل معه كل ما يحمل اللون من رغبة فى الحياة وعشق لها وتغنى بها وموت فى سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر فى يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعرى وكثافته وإيمائه من بين أصابع الشاعر أيضاً ، فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به فى اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من قصيدة : « نشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانتطباع :

فلتواصل أيها الأخضر

لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر أن تأتى من اليأس

إلى اليأس

وحيداً يائساً كالأنبياء

ولتواصل أيها الأخضر لونك ..

ولتواصل أيها الأخضر لون

إنك الأخضر ، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحاملة الرومانسية ويعلن
للشعراء أنه قد قتل القمر الذي كانوا يعبدونه :

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة
أنا قاتل القمر الذي كتم عييه .

وتتردد هذه النغمة في قصائده عن « لوركا » وعن « الشاعر
العربي » وفي ثانيا صور كثيرة من الديوان ، وهي ترك دون
شك أثراً ملموساً على المستوى اللغوي أو المستويات اللغوية
المتعددة في إنتاج محمود درويش ، والتي تتردد بين البساطة
الموعلة والتعقيد المضني ، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من
السرود النثري ، بين العمق الإيحائي والفلسف المجرد ، بين
حافة الخطائية ورهافة اللون ودقة التصوير ، بين جدة اللقطة
المثارة واجترار الأطروحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة
للإيقاع اللغوي حتى في التراث الشعبي ونقلها دافئة إلى مناخ
القصيدة وبين التذبذب قريباً من الفقرة المغالية في أحيان
قليلة . لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله
وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك في مجال حركة
الإنزيميل شظايا وأنصاف تمائيل وقطعا من خامات ليس من
الضروري أن تكون كلها تمائيل جيدة ؛ فهناك القدر الكافي
من التمايل المحكم التي خلفها - ومازال يبدعها - هذا
الإنزيميل الشعري .

وهناك هذا الاهتمام التدريجي على سلم الخطاب ، إلى
تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخة ، إلى النغمة
المهذبة ، التي تصل إلى السخرية وإلى استخدام « اللغة
المقلوبة » التي تعكس لغة المعتصب القاهر ضده ، وهي تلك
اللغة التي كان يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيمي سيزر
وكتاب ياسين^(٣٠) وغيرها ، فتشكل اللغة الشعرية عنده في
هذه الحالة نمطاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تحوم اللغة ذاتها
مع الحفاظ على قوة دفعها . في « قصيدة الأرض »^(٣١) تتعاقب
صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعري غير المباشر
عليها ، وترد في اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمعنى :

تستلقي على الكرسي ، والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد .

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الذي يتعنى
السابع في الشتات أن يكتسى به ماء النهر حتى يعود إليه .

من الأزرق ابتداء البحر

.....

مقى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة في التاج الشعري لمحمود
درويش ، وهي شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعري في
هدوء في معظم الأحيان ، لكنها تصبح أقل شاعرية عندما
يزداد إحساس الشاعر « الذهني » بها ، كما أشرنا من قبل في
قصيدة الأخضر ، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك في قصيدة
« طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ »^(٣٢) ، حيث تبدو
اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعري .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض
جوانب « اللغة الشعرية » عند محمود درويش . ولا شك أن
التاج الشعري الغزير والتميز خلال نحو ثلث قرن يمكن أن
يقدم فرصة لدراسة متأنية للغة الشعرية من جوانب عدة ،
لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التي ترتبط بها اللغة في
الشعر ذي الهدف الخاص والذي يشده عادة في القارئ
العام ، كما هي الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة
القصيدة . إن الشاعر هنا لا يخفي هذا الهدف وتلك
العلاقة :

قصائدنا بلا لون ، بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم « البسطا » معانيها

فاولي أن نذريها .. ونخلد نحن للصمت

مساء صغير على قرية مهملة
وعينان نائمتان .. أعود ثلاثين عاماً ،

وخس حروب

وأشهد أن الزمان يخيم لي سنيلة
بغنى المغنى عن النار والغرباء
وكان المساء مساء ، وكان المغنى يغنى
ويستجوبونه : لماذا تغنى ؟ يرد عليهم :

لأن أغنى

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه
وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه
وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه
وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه
وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم في القيود .

.....

وفي القصيدة نفسها تأتي دفقة أخرى على لسان « الأرض »
تنتهي إلى النمط نفسه من « اللغة المقلوبة » :

أنا الأرض ، يا أيها الذاهيون إلى حبة القمح

في مهدها

أحرقوا جسدي

أيها الذاهيون إلى جبل النار

مروا على جسدي
أيها الذاهيون إلى صخرة القدس

مروا على جسدي
أيها العابرون على جسدي .. لن تمروا

أنا الأرض في جسد .. لن تمروا

أنا الأرض في صحوها .. لن تمروا

أنا الأرض ، يا أيها العابرون على الأرض

في صحوها

لن تمروا .. لن تمروا .. لن تمروا ..

فاللغة هنا تنفس قلمها في مداد الخضم ، وتسلم له ،
وتستدرج به ، ويتم الغليان والانقلاب من داخلها في هدوء ،
لكنها أيضاً لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التي أشرنا إليها
في الصراع بين الأهداف المتداخلة في البناء الفني .

• •

على هذا النحو تتجسد ظاهرة الحرية تجسداً فنياً في شعر
عمود درويش لا باعتبارها قضية سياسية ، ولا مطلباً
جماهيريًا ، ولا رغبة آنية ، ولا فورة حماسية ، ولكن بما هي
ضرورة إنسانية يؤدي غيابها إلى فجوة في مسيرة الدماء ،
واختلال في حركة الحياة وتوازنها ، وهو اختلال لا يواجه
بالصراخ والنواح والوعيد ، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع
الوهن والصلابة في الاتصال مع الزمان والمكان والكون في
سرهما العميق ، وربطها بفتات الحياة في ديبها اليومي بوسائل
الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد في آداب الأرض كلها .



الهوامش والمراجع :

- (١) Roland Barthes *Le degré Zero de L'écriture* Ed. du Seuil. Paris Paul. Paris 1972 . p p.8 et Suivants. : أنظر
- (2) Georges Jean. *La Poesie*. p. 146. Ed. du Seuil. Paris 1986. : أنظر
- (3) René Char. *Elage du Serpent*. cité Par. G. Jean op. cit. P. 148. : أنظر
- (٤) ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ - ضمن «ديوان محمود درويش» ص ٨ ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ .
- (٥) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .
- (٦) أنظر بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة ، أحمد درويش ، ص ٢٦١ ، الطبعة الأولى ، مكتبة الزهراء القاهرة سنة ١٩٨٥ .
- (7) Georges Mounin, *Avez-Vous Lu Char ?* p. 143. Paris. 1946. : أنظر
- (٨) ديوان محمود درويش ص ٦٥ .
- (9) Tzvetan Todorov : *Qu'est-ce que Le Structuralisme ?* Poétique. p.49. Ed. du seuil Paris 1968 . : أنظر
- (١٠) من ديوان حبيبي نهض من نومها - ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .
- (١١) المرجع السابق ص ٦١٣ .
- (١٢) السابق ص ٣١٣ .
- (١٣) أنظر مبحث ألف ليلة وليلة في كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق - مكتبة الزهراء - القاهرة سنة ١٩٨٤ .
- (١٤) ديوان محمود درويش ص ٣٠٧ .
- (١٥) السابق : قصيدة كتابة عن ضوء بتدقيق ص ٣٤٠ .
- (١٦) السابق : ص ٥٨٥ .
- (١٧) السابق ، ص ٥٩٦ .
- (١٨) أنظر : عبد الرحمن صدقي ، الشرق والإسلام في أدب جوته - كتاب اللال - القاهرة سنة ١٩٦٧ .
- (١٩) أنظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .
- (٢٠) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .
- (٢١) مختارات شعرية لمحمود درويش ، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة ، بيروت سنة ١٩٨٥ .
- (٢٢) قصيدة الحوار الأخير في باريس ، أنظر المرجع السابق ص ١٥٠ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ٣٧ .
- (٢٤) من قصيدة «عاشق من فلسطين» ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .
- (٢٥) من قصيدة «أغنية حب على الصليب» ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .
- (٢٦) من قصيدة ، حالات وفواصل ، المرجع السابق ص ٦٤٥ .
- (27) Jeanne Berins. *l'Imagination* - P. 19. que-szis-je ? Paris 1975 .
- (٢٧) أنظر :
- (٢٨) أنظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، سنة ١٩٨٥ وص ٢١٠ من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية - قصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٠ .
- (٢٩) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية عشرة ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكن الرجوع إلى الديوان نفسه في الاقتباسات التي أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات : ٤١ ، ٢٥٩ ، ٣٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ، ٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨ ، ٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ، وكذلك إلى قصيدة «الجسر» ص ٣٥٢ .
- (30) Voir. Georges Jean. *La Poésie*. Op. cit p. 148 .
- (٣٠) أنظر :
- (٣١) ديوان محمود درويش . ص ٦١٨ .

مستويات الحرية في قصيدة العامية

صلاح جاهين نموذجاً *

وليد منير

تُمثِّلُ قصيدة العامية وجهاً آخر من وجوه القول الشعري الحديث .
ويفصح هذا الوجه الآخر عن منظور لغوي مختلف لتشكيل الدلالة . فاللغة
في قصيدة العامية الحديثة لغة في متناول الجميع لأنها تقف في مستوى اللهجة
الاجتماعية السائدة في الحوار اليومي ، وتمسكها ، وتعيد إنتاج وقاتها .
بيد أن هذه اللغة تجتريء على الوجود بالقدر نفسه الذي تحوز به الفصحى
فضلها المعهود وقد استهتت المروثة ، فهي تتحدث عن الحب والموت والحلم
والكينونة والمصير دون أن تفقد هذه الأفكار والمفاهيم شيئاً من عمقها أو
قوتها ، فقصيدة العامية انتقل باللهجة المحكية من الوظيفة النغمية
الاستعمالية المحض إلى الوظيفة الجمالية . وهي — بمعنى آخر — تحرير لهذه
اللهجة من مواضعها السلوكية في سياق الواقع اليومي بتوسيع مجال طاقتها ،
وتكثيف إمكاناتها .

ولأن قصيدة العامية تمتلك لغة التعامل الاجتماعي ، فإنها
تقترب أكثر فأكثر من السمعى على حساب البصرى ؛ أى أنها
تسعى إلى تأكيد عنصر المشافهة في كل الأحوال ، بما في ذلك
حال الكتابة ذاتها . ومن ثم فإن اللغة هنا تبدو أشد صلة
بالفعل ، وأقل التصاقاً بالتأمل . وهذا ما يجعلنا نخلص إلى
المفارقة التالية : إن الأفكار والمفاهيم الأقرب إلى حقل التأمل

تتحرف في قصيدة العامية إلى أن تكون أكثر انتباهاً إلى الخارج ؛
حيث تلعب تعبيرات الأعضاء وإيماءات الجسد دوراً مألوفاً في
الحوار العادي بين الناس . ومن خلال المشهد الذي يحتوى
الوقائع اليومية ، ومحاكات المواقف ، وتفاعلات النطق ،
تنازل التجربة عن بعض عزلتها ، وعن بعض سحرها ، في
مقابل أن تصبح جزءاً من حركة الجماعة ، مألوفة لحسها
الشعبي ، وداخلية في نسيجه . ومادام الأمر كذلك ، فإن
قصيدة العامية — مرة أخرى — تعمل من خلال اللغة المنوطة بها

* ولد صلاح جاهين عام ١٩٣٠ وتوفي عام ١٩٨٦ .

على جذب الوعي الفلسفي من عليائه وتحريره من صيغة التأمل بصورة نسبية لكي تخلق مزيداً من التواصل بين خبرة الفرد وحياة الجماعة في حيوتها وتدققها .

وإذا كانت الوظيفة التأثيرية لكل شعر تنبع - بشكل من الأشكال - من فاعليته البلاغية ، وترتبط بها ، فإن قصيدة العامية قد حوّرت هذه البلاغة في اتجاه ما يجعل التأثير نابغاً من زمانية اللغة ومكانيتها في المقام الأول . وهو ما يشي بأن هذه اللغة واقعة تحت شرط الاجتماعي والتاريخي من الناحية الجوهرية . وسواء أمانا بضرورة التسليم بهذا الشرط أو لم نؤمن ، فإن قصيدة العامية قد حررت بذلك اللغة من صورتها المطلقة ، المتعالية على نسبية الزمان والمكان . ولكن ، أليس كل فعل للحرية انقلاطاً من شرط سابق ، ولولوجي في شرط لاحق ؟ نعم . وربما كانت هذه المفارقة هي أعمق تعارضات الحرية ذاتها .

الحرية بوصفها رؤية :

خرجت قصيدة العامية الحديثة - فيها أظن من معطف الشعر الشعبي القديم ؛ ذلك الشعر المجهول المؤلف الذي اقترن اقتراناً تاريخياً واضحاً بأغاني العمل : الرى ، والحصاد ، والبناء . وورثت قصيدة العامية عن هذا الشعر التصاقه الحميم بروح الفعل من ناحية ، وتشبعه بعنصر التواصل الشفاهي من ناحية ثانية . ويستوعب العمل عاطفة الحب عند الشاعر الشعبي ، كما يلاحظ رجاء النقاش بحق ، «فليس هناك أروع وأصدق من تشبيه العلاقة بين الأرض والفلاح بالعلاقة الجسدية والنفسية بين حبيبين . فالجنس هو طريق الإخصاب والتجدد والنمو في الحياة . وهو يعبر عن لحظة مليئة بالحرارة ، والتوهج في الحواس . وإذا كانت هذه اللحظة الحية مبنية على العاطفة ، فإنها ستكون أيضاً توهجاً وحرارة في الشاعر ؛ وهذا النوع من النشوة الحسية الشعورية هو أعمق أنواع النشوة في الحياة»^(١) .

يقول صلاح جاهين في قصيدة (الأرض) من ديوان (عن القمر والطين) :

الأرض قالت آه
رديت وأنا عنى

الفاس بيحرجنى
اه منك انتى آه

الأرض قالت حنّ

طيرتنى فتافيت

رديت وقلبي يئنّ

وأنا مين يجيب لي مغيت

منك ومن عشقك

باللي عشان رزقك

عمري في يوم ماياونّ

يبد أن هذا الحب الحسى الدافق يكمس في صميمه شعوراً حاداً بالاغتراب . وذلك بالمعنى الذى تذهب إليه الماركسية في تفسير الاغتراب حيث ينفصل الإنسان عن نتاج عمله بسبب الحقل الكامن في علاقات الإنتاج ، ونسق السيادة الطبقي^(٢) .

عبيت في بطنى طين

ولغيرى عبيت حَبّ

أنا حالى من حالك

عنك على المالك

يا أرض يا فادادين

وتكمن الحرية هنا في تخطي انسلاب العمل ، أى انتعاق العمل من ربة الإقطاع ورأس المال . كما أن الحرية في هذا السياق ليست هي الضرورة العمياء التى نقاومها دون أن نعرف هويتها ، بل هي الضرورة المدركة التى نسيطر عليها . المعرفة إذن «تفتح نصف الباب إلى بناء الحرية لتسمح لنا بأن نختلس النظر إليه ، والعمل وحده هو الذى يأخذنا إلى داخل هذا البناء» كما يقول ر . كوزنولابوف^(٣) .

دار المكن ويقاله صوت جبار

سال العرق جنب المكن أنهار

مداختنا كبيت عنا فوق الريح

مايقاش هنا استغلال ولا استعمار

(المكن)

إن الكسل ، والتكرار ، وديمومة الطلب والاشتهاء دون حد ، عوامل تسهم في صنع عبودية من نوع جديد . هنا يصبح المكان رغم سعته الفائقة سجنًا (مادام مفصولاً عما هو خارجه بصورة محسوسة ومجسدة هي سور الحديد) ، ويصبح الزمان رغم امتداده اللانهائي اجتراراً متصلًا للحظة واحدة ذات موضوع واحد . ويبدو أن «نيكولا بردينايف» كان على حق حين قال إن المدائن الفاضلة (وهي الصيغة الأرضية للفردوس) تلوح اليوم أقرب إلى التحقيق . وربما كنا في بداية عصر جديد ، عصر يحلم فيه المفكرون وأبناء الطبقة المثقفة بالوسائل التي يتجنبون بها المدائن الفاضلة ، والتي تعيد إليهم مجتمعاً لا يتسم بصفاتها ، مجتمعاً أقل «كمالاً» ولكنه أكثر حرية .

إن الحرية ليست كمال اللذة وخلودها ، ولكنها - بالأحرى - إرادة الاختيار التي تجعلنا نمتلك ما سوف يكون .

ح اكتب قصيدة

ح اكتبها ، وإن ما كتبتهاش أنا حر

الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة

(قصيدة ..)

يبد أن هذه الإرادة ليست مطلقة إذ نحد من قوة اندفاعها إلى الأمام ضرورات فادحة . والحرية ، في الحقيقة ، «إمكان أكثر منها فعلاً فلا يمكن للفكر أن يمسك بها ، لكنه يعرضها فقط من خلال ممارسة الحرية»^(٤) . وتنطوي ممارسة الحرية - فيها تنطوي - على خبرة الأمل التي يؤكد الفيلسوف الوجودي «جابريل مارسيل» فاعليتها إزاء العبث أو اللا معنى ؛ ذلك الذي يمثل لدى البعض لب الدرامية في واقعة الوجود البشري .

يقول صلاح جاهين في (الرباعيات) :

يا خالق الكون بالحساب والجبر

وخالقي ماشى بلختيار والجبر

كل اللي حيلتي زمزية أمل

ولزاي تكفيني لباب القبر ؟

عجبي !!

يبد أن قصيدة العامية الحديثة عُدّت من سطوحها ، فلم تنف لفتها الشعرية عند حدّ إدماج «الأنا» في «نحن» فحسب ، سل حاولت أن تسحب «نحن» داخل «الأنا» عبر المشترك الإنساني العميق الذي يصل بين الأنا وغيرها . ومن ثمّ فقد داعبت مستوى آخر من مستويات الحرية ، وهو المستوى الوجودي الفردي ، من خلال تعميق تجربة الوجود الإنساني بما يضطرب في أعماقه من رغائب وأحلام وآمال وآلام وأشجان شخصية . ولكن اللغة قد ظلت ، في غير حالة ، محتفظة بإشارة الفعل ، وبالشحنة المخترنة في حركة الأداء ، متبّية إلى الخارج بقدر انغماسها في التيار الداخلي للأفكار .

يقول صلاح جاهين في قصيدة (في الجنة) من ديوان (فصايق ورق) :

إبريق ذهب

ونخدة من ريش النعام

...

البرتقان ويا العنب

في غصن واحد .. يا سلام !

جلا جلا ، يا محترم جلا جلا

كل الأمور متسهلة

تطلب جواجب غل ولا قلوب دب

تحضر بسرعة مذهلة

ما عليكش إلا بس تفضل تشهي

تطلب وتطلب في حاجات لا تنتهي

كله بجاب

ما هي جنة طبعاً يا مهاب

لكن ما فيش غير بس شيء واحد وحيد

لو تطلبه ، لا يستجاب

إنك نعوذ نخرج ، من السور الحديد

إن الحرية ، في هذا السياق ، تختفي وراء قيود اللذة الحسية الطارفة . وتسعى الرغبة في التمرد على حدود المكان إلى الانعناق من مشاعر السأم التي تولدها عوالم الترف المذهلة

ومن المهم أن نلتفت بشكل خاص إلى مصطلح «الديجلوسيا» أو الازدواج اللهجي Diglossia الذي استخدمه عالم اللغة الاجتماعي «شارلز فرجسون» لوصف المواقف اللغوية الموجودة في بعض مناطق العالم الجغرافية كالليونان والعالم العربي وسويسرا وجزيرة هايتي . وهو يعرف «الديجلوسيا» على أساس من كونها «موقفاً لغوياً ثابتاً توجد فيه ، بالإضافة إلى اللهجات الأساسية للغة بعينها ، نوعية أخرى مختلفة صارمة من ناحية التقنين . هذه النوعية غالباً ما تكون مفروضة من جهة عليا ، وهي أيضاً لغة الكتابة الأساسية في الأدب ولغة التراث ، وربما لغة لجماعة كلامية في الماضي ، وهذه النوعية يدرسها ويتعلمها الناس من خلال النظام التعليمي الرسمي للبلاد . وهي تستخدم في جميع المواقف والأغراض الرسمية المنطوق منها والمكتوب ، ولكنها ليست مستخدمة في أى قطاع من قطاعات المجتمع لتجاذب أطراف الحديث اليومي والعادي»^(١) .

ونستطيع أن نقول (بقليل من التجاوز) إن قصيدة العامية تحرر اللغة بطريقتها الخاصة . وتتمثل هذه الطريقة في إحلال عادات التخاطب محل عادات الذاكرة . نستطيع أن نقول كذلك إن قصيدة العامية تنطوي على مفارقة مماثلة للمفارقة التي تنطوي عليها قصيدة النثر ، فهي تجعل من الموضوعات التركيبية والأنساق النحوية للفصحى شيئاً خارج الشعر بقدر ما تجعل قصيدة النثر من الموضوعات الإيقاعية الشيء ذاته ومثلما تشكل قصيدة النثر إيقاعها الخاص ، فإن قصيدة العامية تشكل تركيبها ونحوها الخاصين بها . وعلى حين لا يوجد نموذج إيقاعي محدد تستلهمه قصيدة النثر ، فثمة نموذج تركيبى نحوي موجود سلفاً في لغة التخاطب اليومي ، وهو ما تستلهمه قصيدة العامية .

إن قصيدة النثر وقصيدة العامية تمثلان معاً قصة الخروج على الأصل . وكل ما هنالك أن الأولى تشق عصا الطاعة على الأطراد الموسيقى ، والثانية تشقها على قواعد التركيب والنحو والصرف .

وقصيدة العامية إذ تقوم بإعلاء لغة التخاطب أو بإحلال التخاطب محل الذاكرة ، إنما تركّز - فيما أرى - على حضور الآخر وحضور الأنثى معاً . وما لاشك فيه أن هذا التركيز لا يوجد بالتفصيل نفسه (وربما لا يوجد إلا بقدر قليل) في قصيدة

واللحرية تعارضاتها المتنوعة . فهي تنطوي في أعماق ذاتها على إمكانية «إنكار ذاتها» ، أى أنها تنطوي على «تجربة اليأس»^(٢) .

الدنيا أوده كبيرة للانتظار
فيها ابن آدم زيه زى الحمار
المهم واحد . . والمثلل مشترك
ومفئش حمار يبحاول الإنتحار
عجيبى !!

إن الحرية - على الصعيد الأنطولوجي - تدخل في جدل طويل مع الضرورة . ولكنها تخضع كذلك لأشكال عدة من الجدل مع نفسها . وهذا الطريق الجدلي المزدوج هو ما يجعلها - فيما يبدو - ملتبسة أشد الالتباس . إنها ليست وهماً بالطبع . وربما كانت الحرية هي الحقيقة ذاتها كما يقول الوجوديون . ولكن تلك الحقيقة لا تخلو من نقيضها ، بل ولا يسعنا - على طريقة الكيمائيين - أن نعزلها تماماً عن ذلك النقيض . ولعل الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يتجسد فيه الوجود بوصفه ازدواجاً للحقيقة من حيث هي الشيء ونقيضه في آن، وذلك على مستوى الشعور والسلوك الوجودي معاً .

أنا شاب لكن عمري ولا ألف عام
وحيد ولكن بين ضلوعى زحام
خائف ولكن خوفي منى أنا
أخرس ولكن قلبي مليون كلام
عجيبى !!

الحرية بوصفها لغة :

إذا كانت العامية أو اللهجة المحكية هي لغة التخاطب المعروفة فيما بيننا ، فإن قصيدة العامية تقوم بإعلاء لغة التخاطب إلى المستوى الأسلوبى الذى يتوزع عبره الكلام كى يكون شعراً .

الفصحى . ما معنى ذلك ؟ أليس معناه أن اللغة في قصيدة العامية تحاول أن تصوغ نفسها من خلال «الزمن الاجتماعى» ، وأن تجعل من الشفرة الاجتماعية وسطاً صالحاً لحركة الذات في كل الجهات . ولما كان ذلك صحيحاً وفقاً لتتابع الفرض والنتيجة – فإن الحرية التى تطمح إلى تحقيقها اللغة في هذا الموقف تتمثل أساساً في جعل التناقض بين الشخصى واللا شخصى تناقضاً زائفاً فى الآن والها . ومن ثمَّ يصير كل من الإسناد والتدوين قالباً فارغاً من الأصالة .

إن الحرية بهذا المعنى تحاكي صورة عدم الامتلاك . ولكنها تعنى كذلك هيمنة ما لأمثولة ما تقدمها الحياة لنا بما نحن منصتين واعيين خطواتها في داخلنا . الحياة تروى لى ، وأنا أروى عنها للآخرين ، والآخرين يروون عنها لى ، هذه هى الأسطورة الحقيقية في الفن الشعبى : الراوى . والراوى هو المركز الذى يتبادلها الجميع : أنا ، والواقع ، وهم .

إن الحكاية ، والأغنية ، والمثل ، واللغز ، عناصر شديدة البروز في الفولكلور الذى كان يعنى في الأصل الحكمة الشعبية . واللغة في قصيدة العامية هى الوارثة الأولى لهذه العناصر كلها . ومن ثمَّ فهى تفترض حريتها في غياب سلطة المالك . وهكذا تولَّد تنويعاتها غير المحدودة بصورة جذّ مذهشة .

ليس ثمة مبدأ للاختيار لأن كل شيء يصلح مبدأ اختيار في هذه اللغة . وتوافقاتها قد تكون في كثير من الأحيان اعتباطية . ولكن دلالات هذا الاعتباط عادة تنتج مفارقات مذهلة .

يا طالع الشجرة

هات لى معاك بكرة

تحلب وتسقى

بالمعلقة الصبى

(أغنية شعبية مشهورة)

وما يبدو هنا في ذاته انزلاقاً إلى هاوية العبث ليس في الحقيقة سوى اكتشاف لنوع من الإبداعات الممكنة التى تمحو – بإنتاجها لمثل هذه المفارقة – وهم التناقض بين الإنسان الكادح والحيوان الكادح . والشجرة والمعلقة والحليب موضوعات مشتركة بين الرجل ودابته بحيث لا يتمتع إسناد أحدها إلى طرف دون الآخر . فكل شيء ينتمى إلى كما ينتمى إلى كل الموجودات

بالقدر نفسه . وحركة التداخل والتخارج بين الأشياء من ناحية ، وبين الذوات الحية من ناحية أخرى ، لا تهدأ ولا تتوقف ، بل هى حركة دائبة في كل لحظة . والحياة وحدها (بما تنطوى عليه من صدف وقوانين) هى التى تخلق لهذه الحركة أنساقها التى لا تنتهى . وربما اتخذ مفهوم اللعب في هذا السياق دلالة بارزة . فقد وصفت الحكمة الشعبية الحياة ، في غير حالة ، بكونها (لعبة) ، ووصفتنا بكوننا لاعبين . واللعبة ملك للجميع . وهى تسمح كذلك للجميع بأن يتبادلوا فيها الأدوار . وكلُّ منا يروى دوره للآخر ويسمع منه ، ثم تتكرر اللعبة نفسها بتوزيع جديد .

يقول صلاح جاهين في قصيدة (سلم التطور) من ديوان (قصاقيص ورق) :

في البدء خالص ، كنا سردين في البحور ،

لقيناها بائخة في حقنا

صرنا سحالي ، بجناحات زى الطيور ،

دايرين نلفظ رزقنا ،

طحلب ودود ...

... ودود وطحلب ، كل يوم في بقنا ،

شيء مش تمام

طب بقى إيه ؟ . . قال لك : قروء !

أصبحنا بإمبارك ، قروء . .

برضك زهقنا ، وقلنا : لا ، بقى بشر

وبشر بقينا ، وإيه بآه ؟

أهوه ليل نهار غلب وشقا . .

أين المفر ؟ !

أنا عندى حل معتبر . .

بقى غجر !

وتختوى اللغة هنا علامة الذاكرة التى تمردت عليها في (فى البدء) و (صرنا) و (أين المفر) . وتشير هذه العلامة إلى شيء من الصراع المطوى بين طرفي المزدوجة . وبالرغم من كون الصراع يبدو محسوساً الآن لصالح التخاطب ، فإن ثمة أثراً

الوصل ، والعطف على المحذوف ، وقصر المدود ، وإبدال الحروف ، وإسقاط الفرق بين المثنى والجمع في استعمال الفعل والضمير . . . إلى آخر ذلك من المظاهر الشائعة في تأليف الجملة ، يحتزل مساحة كبيرة من طاقة الصوت وقدرته على التنوع والاختلاف ، ويحوّلها إلى مسالك أخرى لا تقل حيوية أو خصوصية من ناحية التنغيم والرنين والانساع ، والعلو ، والدرجة ، والطول ، وسرعة الأداء ، والضغط . . الخ . وهذا التحويل يطبع الحدث اللغوي بطابعه الخاص في الشعر إذ يحجر الكلام من عادات النطق المألوفة في الفصحى ليجعل من شكل الممارسة اليومية لإنتاج الصوت محور الشعر ذاته . بيد أن اللغة في قصيدة العامية تحتفظ داخل هذا الشكل ببعض العادات القديمة وتحوّلها قليلاً أو كثيراً لكي تصنع « تناصّها » الدالّ مع الذاكرة . وهذا « التناصّ » لا يُمثّلُ بالطبع رقصاً سطحياً على جدار لغة التخاطب ، ولكنه يمثّلُ حفراً متراوحيّاً في عمقه وصورته . إن الحرية انفصال . ولكنها انفصال له اتصاله . ومعنى آخر فإن ذلك الانفصال يمتلك شكله ووظيفته وفقاً للحقل المعرفي أو الأنطولوجي الذي يوجد فيه ، وبالقدر الذي يعينه له وعينا بأهميته .

الحرية بوصفها خيالاً :

يحاول « بارت » أن يُعرّف مخزون الصورة - Image reservoir على أساس من كونه عدم وعي اللاوعي^(٨) . وهو يرمي ، في كل الأحوال ، إلى تحرير النص من أوهام اللغة المصطنعة ؛ من سطوة الأداة وفقاً لتعبيره . والقصد من هذا التحرير هو الوصول إلى لذة النص .

والسؤال الآن :

هل يسهم شعر اللهجة المحكية إسهاماً واضحاً في تحرير اللغة من أوهامها على نحو من الأنحاء ؟ وهل يمثّلُ التخيّلُ لديه حقاً نقي اللاوعي لوعيه ؟ .

لعله يكون من الصحيح أن الخيال الشعبي في انعكاسه عبر اللغة يحطم مواضع اللغة بقدر أوبآخر . بل ربما كان الخيال الشعبي في شعر اللهجة المحكية يقف بدايةً خارج اللغة لأنه يقف خارج الكتابة . إن الكتابة دخيلةٌ عليه . الكتابة حالة

(يبرز) أو حفرة (تضاء) من معطيات الذاكرة . ولا يسعنا غصن الطرف عن ذلك . فحضور العنصر الغائب يظل حضوراً يطالب بإثباته . وتكرارته لا تدل على استثنائه بقدر ما تدل على استحالة نفي الذاكرة نفيّاً تاماً . وإذا كان هذا الأثر من قبيل ما يطلق عليه « د . هدرسن » التحويل المجازي للشفرة^(٧) فإنه يعني أن السياق اللغوي للحرية يتطلب في هذا الموضع أو ذاك استدعاءً نسبياً للأصل الذي تمّت مجاوزته . وذلك الاستدعاء يثبت عنصر « المفارقة » بين لغة التخاطب ولغة الذاكرة من ناحية ، ويدل على وجود الخط الحفي الذي يشدهما معاً في الفضاء اللساني من ناحية ثانية . لنقرأ كذلك في قصيدة (على الرابطة) من ديوان (عن القمر والطين) :

جمال عبد الناصر الإسم والنسب
لعربان بنى مُر العظام الشأن
كرام في سجاياهم وأحرار في طبعهم
ومن نبعهم نشأ الفتى شربان
وشربان من طبل الشطوط زى وردما
نبت وازدهى يمشق هوى الأوطان

وما لاشك فيه أن محاكاة شاعر الرابطة الشعبي في هذه القصيدة قد سمحت بانفتاح أكبر على لغة الذاكرة ؛ فالذاكرة في هذا السياق (رواية سيرة البطل) تلوح بوصفها علامة ناتئة . واستدعاؤها على هذا النحو المقصود يعمّد من سطوح الحرية اللغوية ، ويوسع من مداها ، لأنه يراوح بين إمكانات متعددة ، ويربط عن طريق « التحويل المجازي للشفرة » بين موقفين مختلفين في لحظة واحدة .

وتتخفّف اللغة في قصيدة العامية من القواعد النحوية والصرفية والتركيبية التي تحكم الفصحى إلى أقصى مدى ممكن (ويحدث ذلك في لغة التخاطب اليومي) ، يتيح لإيقاع القصيدة أن ينمو ويتعدّد بمسأى عن الشروط المعروفة التي تحدّد الدور الإعرابي للكلمات . وفي ذلك التخفّف البعيد يكمن الفرق الأساسي بين نظامي تأليف الجملة في العامية والفصحى .

إن نزوع التسيكين التام لآواخر الكلمات في الجملة العامية ، وإهمال التنوين ، وطريقة استخدام حروف الجر ، وإدغام

فعل طارئة . لذلك فإن شكل الخيال هنا لا يقع داخل رسم مكاني في النهاية . إنه حر في فضاء الزمن . وهو لهذا السبب لا يكف عن إعادة إنتاج ذاته . وإذا كانت اللغة في كل كتابة تُشكّل معطيات الخيال ، وتمنحها حدوداً ، فإن الخيال الشعبي - على النقيض من ذلك - يُشكّل معطيات لغته ويحرّكها وفقاً لقانونه . الخيال الشعبي خيال مشافهة . إنه صوت يتقل في الزمن ، ويتخذ صوراً مختلفة ، بعضها يتوالد من بعض . بيد أنها في مجملها تخيل إلى أصل واحد . والخطاب الذي يبثه لا وعي الجماعة عبر العصور يدل في مظهره على أن التوالد والتحول والاختلاف فاعليات داخلية عميقة تنبؤ عن وعيه بها . هكذا يكون مخزون الخيال - بمعنى من المعاني - عدم وعي اللا وعي .

وإذا كانت الذات القائلة ليست سوى مكان تكشف فيه اللغة عن نفسها كما يقول «لاكان» ، ومادامت بنية اللغة تناظر في تركيبها بنية اللا وعي بما يتيح لطرفين (القارئ والكاتب) معاً الاشتراك في إنتاج معنى النص تأسيساً على خضوعها لموضوع الرغبة ذاته (ذلك الموضوع المتضمن في اللغة) بدرجة واحدة^(٩) ، فإن شعر اللهجة المحكية لا ينتمي إلى قائلة إلا بما هو موضع خيال الجماعة الشعبية (الخيال الذي يصوغ لغة له ، وتمنحها الحركة) من ناحية ، وبما هو طرف يتبادل موقعه مع طرفين آخرين (هما الجماعة الشعبية ، والمتلقون لمقولاتها) من ناحية ثانية : وبذلك يكون الخيال هنا فاعلية تعيد إنتاج اللغة في فضاء التمثيل representation space الذي يؤسس آنيته عن طريق مثلث الأدوار : الجماعة الشعبية (بما تنطوي عليه من تاريخية) ، والشاعر الشعبي ، والمتلقون (الذين يشاركون في صنع المعنى مرة بعد أخرى) .

والقيمة المهيمنة في الخيال الشعبي هي القدرة على اختراق الواقع بجعل كل لا واقع واقعاً ممكناً من خلال (التمثيل) . إن اللا واقع في الخيال الشعبي هو الاستعارة الموسعة التي يتضمنها الواقع ذاته . وإذا كان الخيال الأدبي بشكل عام يحرر العالم من قيود منطقته وتصوراته بأن ينحرف باللغة عن موضعها الأصلي ، فإن الخيال الشعبي في خصوصيته ينزع إلى تحرير العالم من هذه القيود بأن ينحرف بالعالم نفسه عن موضعه ثم يدعه يقول . لتعرّف مثلاً على خصوصية الخيال الشعبي في هذه الحكاية التي أوردتها الديميري عن الدينوري وابن الأثير :

إذا كان الرجل لا ينكر عمل السوء على أهله طار طائر يقال له القرقفة ، فيقع على شريق بابه فيمكث هناك أربعين يوماً ، فإن أنكر طار وذهب ، وإن لم ينكر مسح بجناحيه على عينيه فصار قندعاً ديوثاً ، فلورأى الرجال مع امرأته ، لم ير ذلك قبيحاً . . . فذلك القندع الديوث الذي لا ينظر الله تعالى إليه .^(١٠) .

ويروى أبو محمد السراج في كتابه (مصارع العشاق) هذه القصة الغربية عن محمد بن مسلم السعدي قال :
وجه إلى يحيى بن أكرم يوماً ، فصرت إليه ، وإذا عن يمينه قمطرة مجلدة ، فجلست ، فقال :

افتح هذه القمطرة ، ففتحتها ، فإذا شيء قد خرج منها ، رأسه رأس إنسان ، وهو من سرتة إلى أسفله خلقة زاغ (غراب ريش ظهره وبطنه أبيض) ، وفي صدره وظهره سلعتان (غدتان) ، فكبرت وهللت ، وفزعت ، ويحيى يضحك ، فقال لي بلسانٍ فصيح طلق ذلك :

أنا الزاغ أبسو عجوة	أنا ابن الليث واللبوة
أحب الراح والريحما	ن والنشوة والقهوة
فلا عدو يدى يخشى	ولا يحذر لي سطوة
ولي أشياء تستسط	رف يوم العرس والدعوة
فمنها سلعة في الظه	ر لا تسترها الفروة
وأما السلعة الأخرى	فلو كانت لها عروة
لما شك جميع الناس في	ها أنها ركوة

ثم قال يا كهمل انشدني شعراً غزلاً (. . .) فأنشدته (. . .) فصاح : زاغ زاغ ، وطار ، ثم سقط في القمطرة . فقلت ليحيى : أعز الله القاضي ، وعاشق أيضاً ! فضحك^(١١) .

لعل التشبيه البليغ هو الصورة الأكثر إثارة ، الصورة التي تناسب عالماً يقدم اللا واقع بوصفه حقيقة مباشرة ؛ فالمعنى المشترك بين الطرفين يسقط لأن طرفاً من الطرفين قد أصبح عين ماهية الآخر . وبالرغم من كون مفهوم الاستعارة في البلاغة الحديثة يماثل ما نعرفه في البلاغة العربية القديمة باسم التشبيه

منع إنه فات بدل التاريخ تاريخين
عجبي !!

ويقول كذلك :

أنا قلبي كان شخصيخة أصبح جرس

ويقول :

مهبوش بخربوش الأم والضباع

ويقول :

بحر الحياة مليان بغرقى الحياة

ويقول :

في الهوامشي ياهلوان إشي إشي

ياقراشة متقوشة على كل وش

ويقول :

أنا قلبي كوكب وانطلق في المدار

حواليكي يا محبوبتي يا نور ونار

ويقول :

أنا قلبي كورة والفراودة أكم

... الخ

وليس معنى ذلك أن التشبيه العادي أو الاستعارة أو الكناية صوراً لا تحتل مكاناً في الخيال الشعبي ، بل معناه أن (التمثيل) الذي يجعل من اللا واقعي واقعياً يعثر على أفضل تجلياته في صورة (التشبيه البليغ) .

إن الممثل الذي يقف على المسرح ليمثل دور هاملت أو عطيل أو أوديب يقول لنا ضمناً بوصفنا جمهوره : أنا هاملت أو أنا عطيل أو أنا أوديب ؛ أنا التردد ، أو : أنا الغيرة ، أو : أنا الخطيئة . إنه يُشَبِّه وجوده تشبيهاً بليغاً بوجود آخر (ويختلف الأمر بالطبع في الشكل الملحمي للمسرح وفقاً لفهوم التغريب) ، ويقتننا أو يوهنا مؤقتاً بذلك الوجود الجديد ، ومن ثم فهو يُلبس اللا واقع ثوب الواقع ، ويُحكِّم إغلاق أزرار الثوب .

البليغ ، فإن التشبيه البليغ يظل أقرب - بالمعنى القديم - إلى ما نعتيه من توحد الطرفين دون حذف أحدهما ، ومن وقوفهما على مستوى واحد من الكثافة المادية .

لنقرأ من أغاني الأفراح الشعبية في مصر العليا :

المغنى : يا أم الجدائل يا بيضة

المرد : يا أم الجدائل

المغنى : طبازاها

المرد : بطيخ جزاير

المغنى : نهودها

المرد : رمان جنابين

المغنى : شعورها

المرد : نازلة خايل^(١٢)

ومن غناء العروس للعريس المسافر :

يا الكحل دا ما أكحله

سواد عيونه فيه

يا الفل دا ما أقطفه

بياض جبينه فيه

يا الورد دا ما أقطفه

هار خدوده فيه^(١٣)

إن التشبيه البليغ يُفَرِّغُ الأصل من مادته المعروفة ويملؤه بمادة جديدة دون أن يضحى بِمَسْمُي الأصل ذاته . إنه بالأحرى يمنح اسم الشيء ماهية مختلفة ، ويربطه بعنصر آخر من الكون أو الطبيعة . ومن ثمَّ يصبح اللا واقع واقعاً بكل ما ينطوي عليه الواقع من حسية وعيان .

يقول صلاح جاهين في (الرباعيات) :

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين

كهفين عيونها وخشمها يربخين

ماتت .. لكن الربع لم عمره مات

وربما كان ذلك ما يفعله صلاح جاهين أيضاً في كثير من
الأحيان (تأسيماً بالوظيفة التمثيلية للخيال الشعبي) :

أو :

الشعر شارد في الجبل منى

عملت أنا هجان ورحلت وراءه

(أغنية إلى ذكرى صديق من القمر والطين)

أنا الشعب مارجر جس مع الخضر في جسد

وبالرمح ضارب فيك يا شيطان

(على الرابطة من القمر والطين)

أنا إله الوجد رب الهيام

أضرب بهم الوهم وهم الغرام

وهم الغرام من كثر ما هو لذئذ

رشقت أناف صدرى جميع السهام

عجيبى !!

أو :

عطشان يا صبية

وأنا ميه سلسيل

(النيل من قصائص ورق)

هكذا يستعير الخيال الشعبي في تمثيلته أنواع «الأناء» الممكنة
(الإلهي منها والكوني والبشري) ليدل على كيان واحد يحتوي
الواقع والسلا وأقع معاً ويجعل من (المفارقة) تجانساً بسيطاً
ومباشراً ليمحو وهم التناقض . والحقيقة التي يقدمها لنا هذا
الخيال تقول : إن الحياة كلها قوس مفتوح أمام الحرية بكافة
أشكالها ، أو ينبغي أن تكون الحياة كذلك .

الهوامش :

- (١) رجاء النقاش ، دراسة نقدية عن ديوان (عن القمر والطين) ، الديوان نفسه ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٣ .
- (٢) انظر مصطلح اغتراب Alienation محمد عاطف غيث ، قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠ .
- (٣) ر . كوسولاوف ، الماركسية والحرية ، ت : محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٠ .
- (٤) جون ماکورى ، الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٩ .
- (٥) زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٢٦١ وما بعدها إلى ص ٢٨٠ .
- (٦) د . هدى ، علم اللغة الاجتماعي ، ت : محمود عبد الفتاح عياد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٩٧ ، ص ٩٨ .
- (٧) ينتمي (تحويل الشفرة) إلى ما يسميه د . هدى (خليط الترويعات) . و«التحويل المجازي للشفرة» هو استخدام نوعية لغوية بعينها تستخدم في موقف معين غالباً ، في موقف آخر مختلف ، لأن الموضوع هو من النوع الذى قد يثار عادة في النوع الأول من المواقف . السابق نفسه ص ١٠١ .
- (٨) Roland Barthes. The pleasure of the Text, translated by Richard Miller, Hill and Wang New York, 1975, P. 33.
- (٩) انظر تحليل عملية القلب المتبادل بين القارىء والكاتب عند لاكان في : Elizabeth Wright, Psychoanalytic criticism, Theory in practice, Methuen, London and New York, 1984, p 122 to P 132
- (١٠) صلاح الراوى ، بحث غير منشور بعنوان «ملاحم القيم الأخلاقية في الشعر الشعبى المصرى» ص ٣٧ .
- (١١) أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج القارىء ، مصارع العشاق (ج ١) ، دار صادر ، بيروت ، ص ٨٥ ، ص ٨٦ .
- (١٢) جاستون ماسبيرو ، مختارات الأغاني والمعريد في أواخر القرن الماضى ، عن مجلة مصرية (٩) ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٦ ، ص ٢١ .
- (١٣) السابق نفسه ، ص ٢٩ .

« النص » خارجاً على الوضع القائم :

استراتيجيات « الانشقاق » في الكتابة العربية المعاصرة

محسن جاسم الموسوي*

فإن المحذورات توقف النوايا المضادة ، كما أنها على أصعدة السرد تبطل الفعل أو تفقد إلى معاكسه بصفتها أمراً قاطعاً يتسبب رفضها في نتائج تتجاوز الكلام وتتعداه إلى المرسل ، أي إلى الإنسان الذي يتكلم . وبينما كانت الكتابة العربية قبل قرابة عقدين ونيف تتوجه إلى القارئ على أساس أنه يتلقاها مستوعباً أو رافضاً في ضوء التصورات القائمة عن واقع عربي ميسور يسهل رصده وتتيسر رؤيته ومشاكلته ، ظهرت خلال السنوات الأخيرة في محنتها ، أو أزمتها الفعلية ، في ضوء اعترافها بمشكلات المشكلة من جانب وبمعجزها من جانب آخر عن احتواء الواقع . أي أنها اعترفت لنفسها بأنها مزاوله قلقه ومجاعة مستحيلة للحياة ، كما أنها اضطراب في ماء ليس راكداً ضرورة . وبينما كان الانحطاط السياسي - الاجتماعي يدفع إلى الكد الشكلا في الكتابة ويمنح البلاغيين فرصة التقاط الأنفاس وإعادة دراسة الظواهر وترسيمها^(١) ، جاءت إفرازاته التالية مولدة لمزيد من الارتباك والقلق والتوتر الذي من شأنه دفع كتاب آخرين إلى البحث عن معنى من خلال العلاماتية والدلالية^(٢) . أما السمة الأبرز لنتائج الانحطاط والتدهور على الصعيد السياسي - الاجتماعي فهي ولادة الأنظمة الشمولية وأجهزة التحكم المطلق التي يحكمها استتيزار نتيجة التدهور والانحطاط والنكبة وذكرها لمساعدتها في

في واحدة من النصوص العربية الحديثة ، كان السارد يعلن دون مواربة أن لديه هدفاً من وراء هذه الكتابة ، وأنه يريد أن يقول « إن الوضع القائم غير طبيعي »^(٣) ؛ وبالتالي فإن إعلان الأب في ذلك النص عن عزمه على بيع أولاده ينبئ ألا يصلح أحداً : هكذا واجه الأب أبنائه ، مستوضحاً رأيهم ، محذراً في الوقت ذاته من مغبة الكلام ، لأنه لا يأتي بغير العواقب والأذى ، فالصمت أنسب والإذعان أهون . أي أن الكلام يوجد الفعل ، كما أنه يرسم الشخصية . وبينما يعلن السارد اعتراضه على الوضع القائم ، كانت شخصية الأب تحترف مراوغة عجيبة ؛ فكلامه أمرٌ مدام ينطلق من قوة التقاليد والاعتبارات ، لكن السلطة فيه تحب التموه من خلال ترحيب مفتعل بالحوار والمناقشة ، وهو ترحيب تسقطه التحذيرات التي تكتسب شأنًا سلطوياً يوقف الآخرين . وتصبح ثنائية الخطاب مشتملة على صوتين ومعنيين ، أحدهما يلتقي نية السارد ، بينما يبقى الصوت المفترق أكثر صرامة لانطوائه على التحذير ؛ أما في السياق السياسي - الاجتماعي

• الكاتب هو أسناذ الأدب الإنجليزي في جامعتي بغداد وعمان . يعمل في جامعة صنعاء حالياً ورئيساً لقسم الإنجليزية في كلية التربية / تعز . شغل أيضاً (٨٣ - ١٩٩٠) رئاسة تحرير آفاق عربية ومدير عام الشؤون الثقافية في بغداد .

تكميم الأفواه ومحاصرة الكتابة والفكر وملاحقة الكلام لدرجة يبدو فيها تحذير الأب في رواية يوصف القعيد (شكاوى المصرى الفصيح) تلويحاً مفارقاً ساخراً بما يحتمل أن تأتى به روح المناقشة والتحاوّر معها تصاعدت نبرات أصحاب الكلام السلطوى، الأمر، مستفيضة في مديح نزوعها الحر والديمقراطى: إذ يشهد التاريخ، وربما لأول مرة، ازدواجية عجيبة يظهر فيها نظام ما راغياً في استحصال المديح والثناء لنموذج ديمقراطيته وحرية بيننا يزاوّل علناً قمعاً كلياً ومطلقاً. ومثل هذه الظاهرة حُرِضت وحُفِزَت وولدت أيضاً غموضات كتابية، واستراتيجيات مشقة تتيح للكاتب أن يحرف كلامه ويبعده عن القصيدة المحضة، ممكناً إياه في الوقت ذاته بشئ الأنظمة والسنن التي تجعل منه كلاماً مؤثراً يتجاوز الغيرية الخاصة للخطاب الإعلامى من خلال علاقة أخرى بالمتلقى، عميقة متعددة النوايا والاتجاهات، تولّد التأمل الذى قلما يشفى منه المتلقى بعد مثل هذا اللقاء - هكذا تؤدى الكتابة الحديثة انتقامها.

ولربما لم يتمكن كاتب عربى معاصر من إتقان مراوغة الخطاب الروائى مثل جمال الغيطانى في الزينى بركات^(١). إنه ترك لكبير البصاصين زكريا بن راضى أن يستعرض (مبادئ) مهمته وفنونها، مزدوجاً في الوقت نفسه، معترفاً للآخرين بوجهات نظرهم بدون أن يردعه ذلك الاعتراف عن تصفية أصحاب الآراء المغايرة: وهو في هذا الموقف يفتقر عن السارد؛ إذ إن السارد جعل من زكريا مثبّله، معنياً بتعديلات المنظور، متابعاً أخبار الناس، معلناً أن ما يراه يتباين ضرورة عما يراه أو يسمعه غيره (ص ٢٢٤)، وهو في ذلك عليم مطلع. لكنه يفتقر عن السارد في ميله الأصل المتفعر في داخله لإلغاء المغايرة وتصفيته من خلال اقتلاعه لشخصها أو سجنهم ليظهروا مختلفين عما كانوا عليه، تابعين منقادين إلى أوامره، كما يقول في تقريره. لكنه أكد في تقريره عن البصاصين ومهتهم حياد البصاص عند (الفتنة) بما يعنى تحرره من تبعية المواقف والآراء، عدا أن هذا التحرر يشمل أيضاً المبادئ والقيم؛ فولاؤه لكرسى الحاكم وليس للحاكم نفسه، ولهذا قلما يكتب كلامه أفقاً أو معنى آخر في غير سياقه الأمر أو المتسلط.

ويبقى خطابه المشكل من (الرسائل) والحوارات الثنائية أو الذاتية كالجوح متفرعاً في النوايا والمعلومات، مستعرضاً لصراعاته مع الزينى بركات أو غيره منذ أن أوحى له الزينى بوجود فرقة بصاصين خاصة به وبشروعه بتعيين المنادين دون علمه أو استشارته، لكنه كان يتوقف عند ابنه الوليد في لحظات خاطفة مستعيداً نفسه إنساناً قبل أن يداهم حشّه الأوسع بالسيطرة والسلطة لتموت عنده اللحظة ويتفجر البطش في بلاغات وتعليقات تسبق الدمار والموت الذى ينزله بالآخرين. وتقابل هذا الخطاب والخطاب الأمر المتسلط أيضاً عند الزينى (كالنداءات والأوامر والمراسيم والحوارات الثنائية مع زكريا) تنوعات أخرى في الخطاب الروائى عند الغيطانى^(٢)، كذلك الخطاب المقنع في مشاهدات الرحالة (فياسكونتى جانتى) مرة أو ذلك المتعدد الذى يتفرّع في بوح سعيد الجهينى واستجاباته للآخرين مرة أخرى والذى يتصاعد معقداً، مبتدئاً بالطمأنينة إلى الزينى، وخالداً إلى الارتباب فيه لاحقاً، مضطراً إلى تحاشي المحنة بالخشيش وحسن الإصغاء لمنصور وغمل الخيال الساحر لساح. إذ سرعان ما يدرك سعيد معنى نصيح مولاه الشيخ أبى السعود له بالحد من السلطة التى توجد إشاعاتها (شائعات الزينى عن زهده في الحسبة) ومن تلونات المدعين كعمرو بن عدوى، فالنصح يكتب صفة أخرى غير التحذير، لأنه يردع المنصوح عن فعل ما لينى فيه بديلاً جديداً غالباً ما يقترن بالصفاء الذى يمثله باث النصيح أو مرسله كالشيخ أبى السعود في الرواية، والذى يبقى نبعاً صوفياً شديد الشفافية والائق كلما عظمت المصيبة وكثر النفاق وطغى الزيف وساد الرياء وانكشف الجور. ويتعزز هذا الصفاء بمشاهدات جانتى، لتجرد صاحبها من المصلحة وخلوه من الغرض. لكن المشاهدات تتيح من الجانب الآخر تدفق السرد وتعزيزه، وكذلك زرع اللغام فيه أيضاً من خلال تسليط الانتباه على ما يلى:

١ - اضطراب الأحوال واشتداد النفاق (تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عنى ليس ما عرفته في رحلاتى السابقة - ص ٧)، وهو اضطراب تظهر آثاره على مستوى مشكلة النص للواقع واقتراعه عنه.

٢ - اقتران الاضطراب بتعددية (اللغات) داخل

مقتل على بن أبي الجود بالأكف كلما كف عن الرقص (ص ٧) ، وهو مشهد أعلن عنه الزينى مقدماً ، مما يثير رغبة القارئ وشكوكه في الزينى على خلاف ما تذيعه العامة عنه ؛ فالتعذيب والتشهير والقسوة التي لا تصدق وسبيل قتله الشنيع كلها عوامل تدفع المرء إلى التساؤل في أصول النوايا لدى أصحاب السلطة . أما صيحة المرأة بوجه الزينى ، التي تكررت في صيحة سعيد الجهيني ، كما يوردها الرحالة المشاهد (في مقتطفات جـ) ، فقد كانتا ضد التيار ، انشفاقاً على الرأي العام المضلل ، ولكن الصيحة تكتسب دفعةً جديداً من خلال الوسيط ، أي الرحالة المتجرد ، وهي لن تجدي كثيراً على صعيد الفعل ، صيحة بين دعوات للزينى وزكريا بالتوفيق ، ولهذا لا تظهر الصيحة بما هو أكثر من الرفض لزمان (إمامه الزينى وشيخه زكريا - ص ٢١٥) .

لكن الزينى بركات تؤدي فعلها الكل في القارئ من خلال تكسير نوايا الكاتب ، ذلك التكسير الذي يبقى القارئ مشدوداً إلى النص من جانب ومنفتحاً على الأجناس المظهرة المتجدة من النوايا المذكورة وكذلك على تعدد الحوار وأنماط التعبير الأخرى في داخله ، كالمذكرات والملاحظات والرسائل والنداءات والاعترافات والبوح ، حتى بدت الرواية مالكةً لجانين ؛ هما الجمع المتعدد للأجناس اللفظية وكذلك ضهان المقاربة اللفظية لواقع عربي - إسلامي وسيط (القاهرة في العصر المملوكي) . وبدل أن تطرح هذه المقاربة من خلال رفض قصدي (مباشر) لفساد نظام حكم مستحضر تاريخياً وقابل للإسقاط على الحاضر ، لجأت الرواية إلى استراتيجيات التقطيع والمقابلة والتدرج وتوازي الشخصيات وعقد الوحدات السردية^(١) ، ومجاورة بعض القصص ومناوبة بعضها لحين عودة الصوت المحايد للمشاهد الغريب في النهاية ، محققاً انفراج النص من جانب ونصفية تباينات أصوات العامة والخاصة بشأن سمعة الزينى من جانب آخر ، وهي أصوات تتكلم عن جمعه للشبان لمجاهدة ابن عثمان . إذ يحسم صاحب الصوت رؤيته له بصحبة المحتلين الجده ، وسامعه لمنادين تابعين له يعلنون المستجدات باسمه في خدمة ابن عثمان :

لكن التحقق الأخير لم يظهر عبّر ملاحظة المشاهد الرحالة

النص ، للطبيعة التماثلية والامثالنية للتناق ، وانفصام العام والخاص ، وتباين الظاهر والباطن ، وصراع المصالح (أحاديث الناس تغيرت ، أعرف لغة البلاد ولهجاتها ، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على للبكاء - ص ٧) .

٣ - تعدد مواقف العامة إزاء تصرفات الزينى بخصوص قضايا الناس الشخصية (قضية العطار وزوجه الشابة مثلاً) ، بما يعني التشابه والتباين داخل الرأي العام ، وتوفر خلفية تعددية المحمولات ومتواليات الأفعال في النص .

٤ - ظهور الزينى نفسه ماهراً وقوياً يزحزح زكريا بن راضي ، كبير البصاصين الماسك بالأسرار . ومجرد التنويه بوجود فرقة بصاصين لديه (لا علاقة لها بفرقة بصاصي السلطنة التي يرأسها رجل عتي معروف - ص ١٢) يعني بدء فعل آخر في الرواية على مستوى صراع آخر ، غير صراع السلطان والناس . ويتبدى البناء للتوازي بين شخصيتين رئيسيتين منذ الآن ، من خلال مقابلة أفعالهما وأدواتهما وخطابهما وما يحتويه الخطاب من سلطة .

٥ - شيوع حالة الذعر والترقب ، فالرواية لا تنمو دون هذا التوتر وفي العيون رجاء آخر ، خوف موغل في الأعماق - ص ١٤ .

٦ - ورود متممات واقعية وصفية (في الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل - ص ١٤) وعلى الرغم من هامشية هذا التفصيل بالنسبة لعقد الوحدات السردية الأساس ، فإنه يعد معززاً وصفيًا ، يتيح المشكلة مع الواقع وتثبيت سنن السرد بين المتلقى والنص في تعبير Culler .

وعلاوة على خلوه من الغرض وتجرد صاحبه يمتلك الخطاب الروائي في مشاهدات جانتي سمته المقتمة لغرفته وخوف صاحبه من أن يتعرض له الدرك فيساق إلى السجن أو الموت (ص ٧) : فالخطاب الذي تغيب عنه السلطة من جانب ويخشى جانبها من الجانب الآخر يقرب من البوح ، مالكاً للصدق ولنسبية الموقف والميل لالتقاط ما يراه ويسمعه بابتسار . ولهذا يجرى التقاط التحولات الرئيسية ، كمشهد

أى أن التناؤل يخرق الكلام المتداول ، والنزى يمكن أن يكون محرقاً أو مختلفاً ، كما أنه يصبح ترتيباً فى السباق السياسى - الاجتماعى يقلق الطمأنينة التى تقتل السرد ويحيل إلى حركة أخرى : فالكلام المتداول يبلغ كبير البصاصين فى تواز آخر ، ليدفعه إلى التفتيش والارتباب ، باحثاً فى سجله تحت حرف الباء ، ليطالع ملاحظات نائبه الشهابى البسيطة ، أربعة أسطر لا غيرها . وهو لا يقدم السرد كثيراً لكنه يدفع المنقب إلى مطالبة البصاصين بتقارير عاجلة ، أولها عن النص المتداول بطبيعة الاعتذار ، لأن (الحسبة أمانة) ولأن ما يريد بركات (رقدة آمنة ، لا يقلقى فيها سب إنسان أو سخط مظلوم غفلت عنه ، ولم أنصفه من ظالمة . . ص ٤١) . والكلام المتداول يستهدف تحقيق القبول فى وسط انعماء ومريدى الشيخ ، لكنه ليس معداً لكبير البصاصين . أى أنه خطاب مقنع محيط آخر ، فهو يلغى السلطة وينهى الأمر ، مستجيباً إلى آراء العامة فى التواضع والإيثار ، مما يحفز هؤلاء على التوسط لدى الشيخ لإقناع بركات (ص ٤٣) ، وهو ما لا يقره الشيخ مكتفياً بالدعاء (اللهم ولى علينا خيارنا . . ص ٤٨) ، مبقياً على الموضوع بين الموالاة والارتباب . أما زكريا فقد رأى فى جهاز مراقبى الزينى ومناديه ما لا يتماشى مع هذا النص المتداول لكلامه .

وكان لابد من امتحان الأمر ، فهذه رسالة لجنة إلى الزينى ، وهذه واحدة إلى الأمراء تحثهم ضد بركات . وتأت الرسائل جنساً تعبيرياً دخليلاً على النص ، لكنها تستعين فى داخلها من طرف آخر بوسائل الخطاب الأساسى نفسها ، فهى تعتمد المغايرة والتطابق فى آن واحد مع نوعى الخطاب الأمر ، والمقنع : فهى سلطوية عندما تنقل نية المرسل مستعينة بالآيات المقدسة لإحكام أمريتها وسيادتها التى لا تناقض . لكنها من الجانب الآخر تعتمد فى أصواتها لينة مراوغة تنتهى عند تحول قاطع ، ذاكرة مثلاً عند الإشارة إلى المنادين أن كبير البصاصين ، مرسلها نفسه ، لن يسمح للآخرين بالتجاوز على مسؤوليته إذ لا يتولى « هذه الأمور إلا نيابتنا - ص ٦٧ » . ومثل هذا القطع يصعد من توتر العلاقة بين الطرفين (المرسل والمرسل إليه ، أى زكريا والزينى) ويرخيها فى آن واحد . وتختلف عن ذلك رسائله إلى الأمراء ، فهى تتوخى

الغريب وسبأه وحده ، لأنه يتكون فى أصل النص من خلال متوازيات التناقص والتلاقي بين الزينى وزكريا ، ومن خلال تبادل المعرفة (المعلومات) بينهما على الرغم من متابعة كل منهما للآخر على مستوى العقدة : إذ تتطابق نتيجة مواقف بركات (أى انقلابه للمحتلين وخدمتهم) مع ما يراه زكريا بن راضى ، كبير بصاصى السلطة ، فى تقريره المرفوع للمعنيين ، فى أن ولاء البصاص المطلق هو لكبرى السلطة ، إذ (إن رمز العدل هو كرسى السلطة ، كرسى السلطة ذاته . . . ص ٢٢٥) بمزول عن شاغله . ومثل هذا التطابق يجيد بالخطاب عن قصد السارد ويتيح للقارىء فرصة التأمل المتجرد فى السلطة وعبيدها وبلواها .

ويكتسب هذا التطابق قوته من خلال توازى شخصيتى الزينى وزكريا وتعارضهما على صعيد الفعل ومتوالياته ، وتقارب مواجهتهما للشيخ أبى السعود ومريديه : وبدل أن يظهر السرد مرة واحدة فى هذه الاتجاهات تعددت مظاهر التناوب (فى القصص والحوادث) عن الزينى مرة ، وأخرى عن ربحان البيرونى ، وعن زكريا وابن العدوى ، والشيخ أبى السعود ومنصور وسعيد الجهنى ، وثانية عن الأمراء والعامة . . وإذ يتوقف خيط سردى ، ينطلق آخر فى مجاورات بين القصص والشخصيات تتناسك بشكل أو بآخر من خلال الأجناس التعبيرية المدخلة فى النص : فالحوار بين الشيخ ومريديه مثلاً يفتتح فى تعددية لسانية تتعدى مساحة الحوار نفسه باتجاه فعل البصاصين والشائعات ، وما يتمخض عنه من استذكارات أو مواقف أو انكسارات : وهكذا ، فعندما يوصى (أبو السعود) سعيد بالحذر من عمرو بن العدوى (ص ٢٤) يستعيد سعيد مراقبة البصاصين له ، وتكرر لازمتهم فى ذهنه ، (تسمح معانا - ٢٥) لتصبح مذاقاً مبكراً لما يجرى له بعد حين . وبينما كان سعيد يوشك أن يصلق ما يشاع عن زهد الزينى بالوظيفة جاءه التحذير ليبحث فى قلبه القلق والتوتر . كان سعيد ينصت لما يقوله الشيوخ (لم يحدث يا مولانا أن رجلاً . . . عرض عليه منصب ورفض ، الناس كلهم ، المجاورون وأصحاب الطوائف ، منذ سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا الزينى بركات . . الزينى بركات .

- ومن نشر الخبر يا ولدى (ص ٤٥) .

يعرف بما فعله بشعبان ، صفى السلطان (١٤٦ — ١٤٨) . ولم يكتف الزينى بهذا التهديد بل جاءه ببعض الأوراق التى تطالبه بالشروع ، وهى أوراق مولدة للفعل ، تسعى لوضع الجميع تحت المراقبة . ويقدر ما تقود هذه الأوراق إلى تلاقى الاثنين فإنها عهد أيضاً لتهديد لاحق له بالكف عن الحكايات التى تشهر به بين العامة ، و (لن نُقبل عنراً — ١٥٥) ، والتهديد لا رجعة فيه فهو أمر يتوازى بحده مع جملة زكريا السابقة عن تبعية المنادى لنياته . كما أن التهديد مقرون بسلطة أوسع للزينى تأكدت فى بيانات لاحقة عن مصادرة أموال أمراء (تأمرأوا ضده) وأخرى تخص جولانه (٧٦ — ١٧٧) . ومضى ما أصبحت جولانه موضوعاً للتعريف يكون الزينى قد ظهر علناً بوصفه مالِكاً للسلطة وليس فاعلاً فيها حسب .

ومثل هذا التوازى والتعارض لابد من أن ينتهى بموت أحد الطرفين ، أو انسحابه : ويدل مثل هذا الخيار لجأ النص إلى سلسلة من عناصر التمدد (والتشويق) ، وهى عناصر ضعيفة تقيم علاقة مع وحدات السرود الكبرى بدون أن تمتلك وظيفة عالية . أى أن تقرير كبير البصاصين إلى الزينى عن ربحان البيرونى لا يعدو كونه استجابة إيجابية توحى بالرضوخ إلى سيادة الزينى دون أن تمتلك جدوى فعلية تخدم أغراضه . وهكذا تجرى موازاتها بالتوقف عند مسعى الأمراء للإيقاع بالزينى ، وهو مسعى لا يريده زكريا الآن (إذا ما ذبحه الأمراء فسيبكيه العامة ، ١٩١) دون أن يعنى ذلك التخل عن قراره بتصفية الزينى بطريقة الخاصة . وهذا الإصرار يتولد عنه فعل آخر ، يتجسد لهذا الغرض بدعوة البصاص العتيق أبى الخير المرافع . وإذ يعتمد السرد على التوازى والتعارض ، كان بركات يفاجئ الجميع ببدء يشق فيه أبا المرافع .

ولم تكن تقارير البصاصين بعيدة عن الأجناس التعبيرية الدخيلة ، لأنها احتوت أيضاً المشاهدات والكلام بدرجة رئيسية ، فهى نافذة البصاص على المجتمع ، تأنى لكبير البصاصين بما يراه سعيد الجهينى (عن وقوع قهر على الزينى) ، كما أنها تورد شكوكاً متفرقة فى الزينى بما يعنى لزوم الانتظار لحين تشويه سمعته أو فضحها من قبل زكريا ، أى أن التقرير ليس محطة فى بناء الصراع ، بل هو إمهال مؤقت فى

التحريض أولاً ، منوّه بما يحتمله خطاب الزينى فى العامة من إشارة ولغظ وخلاف ونسف للاستقرار (أى الوضع القائم) ، فكلام الزينى يفتح عيون العامة الذين يقارنون بعدئذ بينه وبين الأمراء (لماذا لا ينزلون أو يخطبون فينا — ٧٠) ؛ كما أنه يحذر من فرقة بصاصى بركات ومناديه ، لأن هذا يعنى (أن تاريخ البصاصين كله [بات] مهدد — ٩٢) . وبينما تفتح الرسائل فعلاً ، تجرى مجاورة لفعل آخر وموازة لتصعيد وظيفى جديد على صعيد الحكى ، إذ أوصى زكريا بصاصيه بإعداد حكاية عن رجل « لا أصل له ولا فصل » يدعى العناية بالعدل ، فالحكاية تستهدف إلغاء الكلام المتداول عن الزينى ، وبجاريها فعل آخر يثير الأمراء على بعضهم ويدفع البصاصين إلى ارتكاب الموبقات ونهب المخازن ، لتصاعد الأسعار ، وتسوء الحسبة (٩٨) : أى أن الكاتب وضع السرد فى أكثر من حركة ، جاعلاً فى زكريا مصدراً (فاعلاً) لسلسلة من المتواليات شديدة الوظيفية .

لكن هذا الخيط من العقدة يُوازيه آخر يتشكل أيضاً من الأفعال والأجناس التعبيرية ، ينطلق من بركات هذه المرة ؛ فهناك نداءاته لاستعادة الجمهور بواسطة إلغاء ضرائب الملح واحتكار الخضار ، والدس على الأمراء ، مقوضاً ما بينه الطرف الموازى ، بقصد احتواء الرأى العام وتلميز الخصوم واسترضاء زكريا بليوننة موازية بتعيينه نائباً له فى وظائفه (١٠٣) . فالنداء له فعل أوسع من الرسالة أقوى ، لا لأنه يتشكل من العلاقة المباشرة بمصدر القرار (السلطان) ولكن لأنه يتوجه مباشرة إلى الجمهور المخاطب ويأتى لاحقاً ومتماً لفعل حاصل ومنجز . إنه فى الرواية أقوى الخطابات الأمرة بعد (المراسيم الشريفة) .

وكلما توازت الأفعال بين الزينى وزكريا ظهرت فى النص سرود أخرى أو حوارات ، شأن ذلك اللقاء بينهما والذى تلا نداءات الزينى حول أموال أبى الجود ، إذ أنه يريد أن يكسب ثقة السلطان بالمال المصادر ، مطالباً زكريا بالمعلومات مادام يمتلك أيضاً معلومات مضادة لزكريا (أنت تعرف مكان أمواله يا صاحبي كما أعرف أنا قبر شعبان) . ويقدر ما ينطوى عليه التصريح من تهديد فإنه يضع بذرة الارتباب فى قلب زكريا ، فلا أحد غير وسيلة ونسائه ومبروك

شيء من أجل البقاء . وبلت قوة الأجناس التعبيرية داخل النص قادرة على الانحراف به عن المباشرة والقصد للدرجة استثنائية لولا إيمان بعض هذه التقارير من جسابات و المشاهدات من جانب آخر في كشف قسوة السلطة وفسادها . وكادت المراوغة أن تبلغ مدى متطرفاً لولا تفرق الكاتب للملاحظات لكبح قوة الأجناس المدخلة الأخرى ، واستعانت به شفافية البوح الصوفي كلما توقف عند كرم الجارح . ولم يتخل التلقي عن الزيف يسر مادام الصراع بينه وبين زكريا بهذا الاستثار بالفعل ، حين أن قادت وساوس سعيد الجهني قرائناً ودلائلاً إلى شكاوى لاحقة اضطرت الشيخ إلى الإقدام على فعل عاصف قلب موازين القوى للحظة قبل أن يستعيد زكريا .

كما أن مجاورة القصص وتداخلها وتناوبها قاد النص إلى مشكلة قوية للواقع ساعدت في صرف نوايا الكاتب دون أن تسقط فرصة القارئ في التجميع والحشد والمطابقة والإصغاء والمقارنة والاستنتاج ليتوصل إلى إدراك لتأنيذ النص ، لا مع العصر الوسيط فحسب ، وإنما مع الحاضر كذلك . وبعدها بدأ النص في شكله المتفرق ضرباً من الانشقاق وفتقاً في نظام قائم يراه القارئ كلاً متماسكاً في النهاية وهو يمثل المقتطفات الأخيرة من جاني ، فما كان رأياً وحيداً عند زكريا حول الولاء لكرسي السلطة اعتمده الزيف سلوكاً وهو يظهر مع ابن عثمان محتسباً ، له آليات الأداء السابقة . وما كان زمناً يندب سعيد الجهني حضوره فيه عاد هذا الزمن معناً في القسوة بدون الحاجة إلى التفاف والرياء واللعب على عقول العامة . أى أن النص يستعيد القارئ معه في النتيجة بعدما أخذته المراوغة بعيداً ، ليتأمل مشاكلته للواقع بكل تعقيداته وأمراضه وقسوته واستعادته لأبشع ما في التاريخ من بطش ، ليرى أن الواقع الوسيط ليس بعيداً عن الحاضر ، وكلاهما أكثر قسوة وغرابة وفتكاً مما يتصوره الخيال .

ولا يقل المعجاني قدرة على صرف نوايا الكاتب من الأجناس التعبيرية المدخلة في النص ، كما يظهر ذلك مثلاً في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ^(٣) ، إذ استعاد الكاتب للنص المذكور إمكانية الاستحواذ على انتباه القارئ في المساحة القلقة بين الواقعى والحارق . وكما هو الحال في أصول هذا

حركية الفعل يحنى في تأجيلاته بالتعددية اللسانية التي تفصح عن آراء العامة ، وهي تعددية تستند أيضاً إلى غيرها ، كمشاهدات جاني وبوح سعيد الجهني ، لتبقى النص مفتوحاً نحو مزيد من المداخلات قبل أن تكامل الوقائع في ذهن المتلقي . ويكفى أن يعلن سعيد الجهني لنفسه في استعارة تمددت في مجاز مرسل أنه كان (صفحة بيضاء) تحولت بحكم الواقع إلى واحدة محكوكة الأطراف مكتظة بالحروف (ص ١١٤) . وبينما كان تقرير زكريا عن البيروني تزويقاً يحقق استراحة داخل التوتر ، كان تقرير عمرو بن العدي وبوح سعيد يضعان السرد في مفترقات جديدة علاوة على خطوط عقدة الصراع داخل السلطة .

إذ أن بوح سعيد اشتمل مراة الشكوى (من زمن إمامه الزيف وشيخه زكريا - ٢١٥) ، وهي شكوى تبدو خافتة في النص لولا اهتمام الزيف وزكريا بسعيد ، فكلاهما يتابعانه . إذ كانت الأجناس التعبيرية الدخيلة تمنح الصراع بين الزيف وزكريا سيادة مطلقة على الجانب الآخر من العقدة ، أى المواجهة بين السلطة والناس . وتتولد متواليات الفعل الأساس عبر هذا الصراع ، لولا أن الكاتب جعل من (نداءات) الزيف ، إزاء الضرائب والأمراء مداعبة لاحتياجات العامة ، بما يؤكد غثائلة الوجه المعلن للسلطة مقارنة بوجهها السرى - ولم يظهر فعل مواز آخر فبد الوجهين إلا بعدما كثرت الشكاوى ضد استثار الزيف لاسم أبي السعود . عند ذلك تحرك الفعل باتجاه تطابق الوجهين ضد الشيخ أبي السعود ، (زمان مضطرب لا يأمن فيه المرء على روحه) كما يقول زكريا لنفسه ، ولهذا لا بد من تجاوز المنافسة وإلغاء الصراع مؤقتاً بين الاثنين لمواجهة الشيخ ومريديه . أى أن جبهة السلطة هي السائدة ، كما أنها شغلت حركية السرد ، بينما كانت فئة الصراع الأساسى تتململ طويلاً بين الشائعات والوقائع والشكوك والمتابعات . كما أن استذكاراتها الصوفية عن الحلج كانت تعطى مذاقاً مبكراً للشهادة في مواجهة من هذا النوع ، وهي شهادة تتأكد في سجن سعيد الجهني واجباطات منصور وانطلاق الشيخ أبي السعود مع مرديه في مواجهة للأجنبي أوردتها الرحالة جاني ، إذ مهما كان الشيخ فاعلاً ومؤثراً فإن الوجه القديم - الجديد للسلط يحترف كل

الجانب الآخر اعتمد تناوب الوحدات السردية عندما فوجيء مدير الشرطة جمعة البلطى بمفريت آخر (سجنام) يطالبه بمهمة ماثلة . واستعاد جمعة الملفوظ الذى يتقنه في مواجهة القادم الخارق ، لكنها اللغة التى يرفضها العجائى ، لأنها مثقلة بالرياء الاجتماعى - السياسى :

(بارعون أنتم فى الحفظ والاستشهاد والنفاق ، وعلى قدر علمكم يجب أن يكون حسابكم - ص ٣٩) .

وعلى الرغم من أن هذه الحوارات تؤجل السرد ، فإنها تصب فى تكوين النص بصفاتها كلاماً قصدياً عضواً يراوغ فى الحضور من خلال كلام العنصر الخارق . وعندما يبدى جمعة تردداً ينجيه سجنام فى السياق الهدمى نفسه لتبغات النفاق السياسى (إذا دعيتم لحير ادعيتم العجز ، وإذا دعيتم لشر بادرتم إليه باسم الواجب) . ومن شأن هذا الحضور أن يوجد الحيرة لحين ورود اليقين ، وهو ما يستدعى تذكره للشيخ عبد الله البلخى (خطر الشيخ على قلبه كما تخطر نسمة شاردة فى جحيم القيظ - ص ٤٣) . لكن الشيخ ليس معنياً أو متشوقاً لساع ما هو عجيب ؛ فعلة الصوفى لا يستغرب الحوارات :

- اسمع حكايتي العجبية .

فقال يهدوئه :

- كلا ، سمحى أمر واحد

فسأله بلهفة :

- ما هو يا مولاي ؟

- أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده

فقال بحيرة :

- لذلك أحتجج إلى الرأى ..

فقال الشيخ يهدوئه حازم :

- الحكاية حكايتك وحكك والقرار قرارك وحكك .

أى أن (الحيرة) ينبغي أن تبقى لحين أن يحسم البلطى الأمر ، وينهى التردد ويفتح الفعل .

وبينما يتحرك السرد فى وحداته الكبرى المتناوبة بين سجنام ومقام قبيل دخول العجائى الشرير ، كان البلخى يلحن مريديه ما يجعلهم يعون الفساد . أى أن هذا (الوعى) يصبح سياقاً مستوعباً لـ (الحكاية) ، مفسراً لضرورتها ، معترفاً

النص ، فإن العجائى يختلط بالأنسى والدنيوى ، ويمتزج معه حال ضمان قبول المتلقى لما يجرى بحيث تبدو بعض مقولات (وإعلانات) أصحاب التجليات كعب الله الجمال جزءاً أكيداً فى النص بغض النظر عما تحويه من مجاهرة أو تلويح بنية الكاتب : « على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفارىت علينا حياتنا - ص ٧٦ » ، إذ يجرى الكلام عن العجائى على أساس سياسى - اجتماعى بمعزل عن أية تلميحات رمزية ؛ فهو يجترق الواقعى لازدياد الجور والفساد ، مبقياً على لغته وأدواته التى نهت لزاءها وسائل الأنس . وعندما ظهر مقام لصنعان الجمال كان الأخير يستعين بمفريات الأنس لحرف خيار العفريت ،

- لدى مال موفور (ص ١٥)

- لا تبدد الوقت سدى أيها الأحمق .

أى أن كلام العجائى ينطوى على بنية سردية مولدة تتردد أية وحدات طفيلية .

- إنى أفعل ما تشاء (قال الجمال)

- حقاً

فقال بلهفة :

- بكل ما أملك من قوة ...

فقال يهدوئه غفيف ...

- اقتل على السلوى .

.....

- على السلوى حاكم حيناً ؟

وحيث إن العجائى يحدد لحظة الفعل ويقطع التردد كان لابد من أن يردف قوله بتحذير « ستكون فى قبضى ولو أويت إلى جبل قاف » .

وشأن صنعان الجمال الذى أجبرته العضة على اليقين بحضور العجائى (ص ١٧) كان المتلقى يصدق هذا الحضور أيضاً : وهو حضور حتمته الظروف لإنقاذ الناس من الظلم . وإذ يستدعى هذا الحضور تصعيداً سردياً لجأ الكاتب إلى التمدد بقصد التشويق واعتداد قرائن الروايات السايكولوجية والدلالات الخاصة بالشخص ومنهم وعوائلهم ، متيحاً التشويق والتصعيد فى آن واحد . لكنه فى

بالمهزلة ، لكنها أدت كمرآة مقعرة رسالة السارد - الكاتب وحققت في النتيجة غايتها مرتين ؛ مرة إزاء القصة الإطار ومرة إزاء المتلقى : أى أنها حثت على شهريرار - ملاحظته لطبيعته الاستبدادية وفساد حكمه ، كما أنها أتاحت للمتلقى أن يرى جريمة الظلم والاستبداد ولزوم عقابها . وعلى الرغم من أن سلطنة إبراهيم السقاء ليست إلا محاكاة ساخرة لسلطنة النص تُستكمل فيها رغبة العامة في العدل الذي تخلو منه سلطنة شهريرار ، فإنها اكتسبت نفوذها من استنساخ ما تحتمه المشكلة من سنن سردى متفق عليه بين المتلقى والنص لاسيما عندما تكون المرجعية مقبولة ، متداولة كمرجعية القصة الإطار في ألف ليلة وليلة .

ولربما يلجأ السرد إلى الأسئلة مرة واللقاءات الجديدة مرة أخرى لاستعادة الماضي القريب ونشئه وفصحيه مهما كان السارد جزءاً من القضيحة ، كما هو الحال في الأفيال لفتحي غانم مثلاً^(٨) . إذ يختلط السرد بالواقع ويدخل الواقع على النص ، ويقتحم الخضم مساحات العزلة ويتبدى (الصديق) مريباً خارج هذه المساحات وداخلها ، لكن الرواية تبقى على الرغم من ذلك تثير الارتباك في الوضع السياسي من خلال انسحاب مراوغ على أصعدة المكان والزمان تلجأ إليه الشخصية المركزية يوسف منصور ، بعد التسليم بهذا الانسحاب خلاصاً مؤقتاً من حياة مفعمة بالتناقض والصراع والاختلاف ذاتياً وعائلياً واجتماعياً وسياسياً .

ويلجأ الصوت البانورامى إلى ثنائية واضحة يلتحم فيها صوتا السارد والشخصية المركزية بنبذة خاوية بحجة منزوعة من العاطفة ؛ فيوسف منصور (التجأ إلى هذا المكان المجهول طلباً للراحة من كل هذا الذى أفسد حياته) ، ليدرك تدريجياً أن الخيار يعنى انزياحاً كلياً من الزمان الجارى الظاهرى ، كما يظهر في تجاهل الآخرين لأسئلته عن الساعة واليوم والشهر ، لكنه يبقى على الرغم من ذلك أسير جسدياً ونفسياً ، كما أنه أسير بعده التراجعى ، أى الماضى . لكن المفارقة السائرة الأوسع التى تحتضن السرد هى أن الغرب من الماضى ليس مستحيلاً فحسب ، بل إن الرحلة المجهولة تعيده إلى الماضى مكتشفاً وغنياً ومفاجئاً ومزعجاً : فهناك الكثير الذى يجمله عن نفسه أخذ بالتكشف أمامه منخفاً ومزعجاً ، كما أن

بأكتهاها الداخلى وداعياً لضمأن تجردها من الغرض البشرى . وتؤكد طبيعة هذا السياق المستوعب في معنى المعجائى الشرير لإيقاع الأفراد في شباهه لمواجهة العنصر الخير من جانب والانتقام من الشيوخ الذين يوقنون مد الشر من جانب آخر . أى أن التناوب والتوازي سمتان أساسيتان في هذا السرد . ويتم الاستعانة بملفوظات الآخرين لتأكيد (القصد) وضمأن بلوغ نوايا الكاتب للمتلقين . وهكذا كان شهريرار ينقل عن شهرزاد ، بينما كان البلخى يؤكد خطابه باقتباسات عن الشيخ الوراق ، تظهر بشكل تضمينات تحرف قصصية الخطاب أو مباشرته دون أن تفرط بالنوايا الفعلية لصاحب السرد :

« ومن أقواله الماثورة (فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من النفاق) » - ص ١٩٢ .

أما قرناه الشيطان الذين يسأله عنهم علاء الدين ، فهم (أمير بلا علم ، وعالم بلا عفة ، وفقير بلا توكل . وفساد العالم في فسادهم - ١٩٣) .

وإذ تمتلك هذه الماثورات فعل الخطاب الأمر عادةً ، تُقبل أو ترفض كلاً ، أوردها السرد في سياق لغة البلخى التى تتوخى التبليغ دائماً ؛ أى الأمر والإقناع في آن واحد ، بما يضمن رفض الأمر الواقع واستقبال التغيير الذى يستهدف خدمة الله وحده (لا الشيطان ولا البشر) .

لكن (نجيب محفوظ) لم يكتف بالمعجائى فاعلاً ضد الظلم ، متداخلاً بتقوى المتصوفة والمريدين فحسب ، بل اعتمد البنية البديلة ، النص داخل النص ، أو المحاكاة الناقدة أو المرأة المحرفة التى يرى الجور فيها نفسه كما ينبغى أن يكون عليه وليس كما كانت عليه صورته الماضية . ولهذا لم تكن مملكة الحشاشين التى يديرها إبراهيم السقاء تمثداً وظيفياً بقصد التشويق ، كما أنها لم تكن تضميناً قصصياً فحسب ، بل كانت (باروديا) - محاكاة ساخرة - أولاً تعاليج وضعاً ولده الظلم . وهى على مستوى السرد وحدة وظيفية فعالة ، تمتلك مقومات الباروديا ، أى الأسلبة ومحاكاة الوضع القائم في آن واحد ، لدرجة أن (وجه شهريرار الحقيقى) امتنع وهو يراقب ما يجرى ويدور في سلطنة الحشيش (٢٠٨) . ولربما وصفها شهريرار

الشقراء تدعى الانسياق الحالى فى العهر نتيجة للإحباط السياسى ، أما يوسف منصور نفسه فلم يزل أسير ماضيه وعثرات حياته و (نلرة الأدبية) لديه . ولربما كان الانسحاب مكاناً يتيح للكاتب تكسير نواياه من خلال تكسير أنماط علاقات الوضع القائم : فالسلطت تحترف الخديعة ، وأطرافها تجدع بعضهم البعض ، والمواطنون يتعاملون مع الآخرين حسب مصالحهم ، كما أنهم يتزعون الصداقة ويرتدون الخديعة بديلاً . ويبدو (للكان البديل) الوضع القائم نفسه على الرغم من أن الحوت يريد أن يبرهن ليوسف منصور أن الوضع القائم ألقى بهم إلى هذا المكان وكأنه اختيارهم الشخصى . أى أن الأفيال تعتمد تباين الغايات

سيلا لفعل ملغوم يستند سردياً إلى المفارقة الساخرة : فغاية مراد حسين ليست مطابقة لغاية يوسف منصور ، لكن الثانى يعتقد بما يعلنه الأول ، فالثانى هو للفعل الذى تحتاج إليه (المفارقة الساخرة) . وثائق الأسئلة اللاحقة لتفتح متواليات عديدة تستعيد له الماضى ليؤكد له ثانية كم كان مغفلاً فى وضع يعرف فيه الآخرون بأسرار حياته أكثر منه . وعلى الرغم من أنه لم يكن أكثر من مشارك فى مرحلة ما ، فإنه بهت أيضاً أمام الانتقادات العنيفة للطبيعة الخاصة بتلك المرحلة (١٠٧ — ١١٢) . لكن النص لم يكتف بمتواليات السرد التى يفتحها التساؤل عن هذا البعد الشخصى أو تلك القضية والحادثة (حياة والده ، علاقة زوجه بمراد حسين ، انصواء ابنه فى العمل الأصولى وعلاقة الحوت بذلك ، تفاصيل الحياة السياسية ، طبيعة علاقة العوائل القديية بالوضع القائم ...

الخ) ؛ إذ عمد السرد إلى التعارض والتقابل بين الشخصى ، ليكون الكلام سبيلاً إلى صورة الشخصى والأوضاع . وعندما جرى تأكيد الاستقطاب فى عالمهم الصغير المحدود المنزول ، بين فئة (الكروكيه) و (الدومينو) ، بدأ الكلام المسرف فى هذا الشأن كثيراً للدرجة التقصد ، ومعاداً للدرجة تسخيف الخيارات من جانب والتركيز عليها من جانب آخر للدرجة تلفت الانتباه إلى خيارات الإنسان المحدودة فى ظل أوضاع قائمة . كما أنها فى سياق المفارقة الساخرة التى تحتضن السرد طرحت خيارات أوضاع ما قبل العزلة وكأنها هى الأخرى بهذا المستوى الساذج . ومهما كانت درجة تذبذب نية

هنالك الكثير من هذا الماضى الذى لم يزل ممتداً فى الحاضر مولداً لهذه الرحلة . فصاحب مقترح الرحلة مراد حسين اخترق حياته الشخصية ، وأزاحه عن الطريق بهذه الرحلة التى اعتقد بها يوسف منصور مشروعاً حيمياً يهدف إلى راحته . ويعد أغلب المعزولين الهاريين من أنفسهم وماضيههم كم أن هذا الماضى لم يزل طوقاً يحاصرهم تمسك به قوة ما ، أطلق عليها لواء الأمن الحوت (مؤسسة السلطة) التى يسمها دراسة هؤلاء وردود أفعالهم . أما الخيارات المفتوحة أمامهم بعد هذا الاختراق المتدفع لحيواتهم الحاضرة فلا يعدو الانتقاء بين (الدومينو) أو (الكروكيه) أو الجنس ؛ ومهما تكن سخرية يوسف منصور من هذا (الخيار الدرامى العظيم الحاسم — ص ١٢٥) ، فإنه يجد نفسه منكباً عليه بحماس بالغ . إذ أن الماضى الحياتى لكل منهم يتأزر مع الضغوط والتدخلات المختلفة فى دفع كل شخص من الحضور إلى اختيار هذا الطريق الميسور للخروج من (الموم والأحزان — ص ٩٣) . ويدرك منصور مثلاً أن اللواء الحوت ورط ابنه حسن فى التجمعات الأصولية ، كما أن الحوت نفسه أزاحته مؤسسته من الطريق حالما تين فشله فى واحدة من القضايا . أما مراد حسين الذى يقف وراء هذه الرحلات فلم يكتف باختراق حياة كل واحد ، إذ كان وجهاً لمؤسسة ما يسمها خروج هؤلاء من أية فعالية مجدية داخل الوضع القائم . أى أن الرحلة هى حركة مرسومة لإزاحة هؤلاء برضاهم واقتناعهم ، وهى ليست استجابة لرغبة داخلية بل انها ردة فعل معدة ، لأن الدواخل النفسية لهذه المجموعات تعرضت للاختراق والتلاعب . وتصبح الأسئلة التى تواجه القادم الجديد إلى هذا المكان الغامض البعيد وسيلة لفتح متواليات سردية معنية بماضيه بحيث يصبح الزمان عتياً يضيئ به المكان حتى ينفر منه الشخصى مادام لا يرى فيه غير كابوس غامض لا يريد أن يبين تفاصيله — ص ٢٣٦ .

لكن هذا الكابوس ليس اجتماعياً يخص علاقة زوجه بمراد حسين ، أو علاقة أبيه بفاطمة هانم أو علاقة الحوت بابنه حسن المحكوم بتهمة الاغتيال مادامت له أبعاده السياسية ؛ فالحوت يتقصد توريط مثل هذا الشاب ومرزا وكوستا يعلنان رفضها لقراءة ما قبل أيام عبد الناصر (١٠٧ — ١١٢) وليل

الكاتب بين نقد للخيارات السياسية القائمة أو تشف من دعوات الانتمزال بديلاً للحياة الفعلية التي يجري الانسحاب منها ، فإن الأفيال ظهرت في النتيجة نصاً يعمل لتعمل فئات مكسورة من الداخل ، وهو لهذا السبب يلجأ إلى سلسلة من استراتيجيات الانشقاق ، يُعرفها كثيراً في بعض الأحيان نتيجة العودات بالذاكرة إلى وراء ، وقلة الزاد القادر على استعادتها ثانية إلى نوايا صاحب السرد .

ولربما يلجأ السارد - المتكلم إلى تبطين الخطاب بتعددية صوتية كما هو الحال في اللجنة لصنع الله إبراهيم^(٩) تتيح له صرف نقده لبعض القضايا الأساس (كالانفتاح مثلاً) وتسفيه الخطاب المضاد من خلال إعادة صياغته وشفه للقارىء ، كما فعل عند استعادته لمحاضر الجلسات - على الرغم من أن السرد الشخصي للمتكلم يفصح عن نفسية محاصرة قابلة للتهديم . وغالباً ما يتجاوز الخطاب ثنائية السارد - المتكلم والكاتب كلما استعان على تصورات الشخصية بالآراء والإضافات عن نوايا اللجنة ، أو كلما أعاد صياغة آراء أعضاء اللجنة أو غيرهم ، فخطابه في مثل هذه الحال مشحون بغيرة تسلل فيها بعض كلياته وتصورات . إذ أن المتكلم - السارد لا يشعر بالأمان ، وهو مهدد دائماً ، مضطرب ومضطرب إلى استدعاء طاقاته ، وكررت لنفسه أكثر من مرة أن اضطرابي سيفقدني الفرصة المتاحة لي ، إذ سأعجز عن تركيز انتباهي وهو ما أحتاج إليه بشدة في المواجهة القادمة . ٥ -

ولا تعدو استعانة المتكلم ببلاغة ميتة (وغنى عن البيان - ١٢ - ١٣) مرة وسعيه الواعي لتحلثي ارتكاب الأخطاء (صراعه مع لغتهم ١٢ - ١٣) مرة أخرى غير تأكيد لذلك الاضطراب والارتباك . وحتى عندما يستعيد خطابات أعضاء اللجنة ويعيد بها للقارىء تبدو لغات الأعضاء مالكة للسلطة أمره تدعوه للإذعان والاستجابة . ومنذ وقوفه عند الباب كان خاضعاً لهذه السلطة متقاداً إليها معرضاً لتدقيقها مكشوفاً أمام نواياها بحيث بدت ادعاءات الحيد في واحدة من هذه الخطابات نفاقاً مضحكاً لا تستدعيه وضعيته الضعيفة : (إن المثل أمام لجتنا ، كما يعلم الجميع ، ليس إجبارياً . ففى هذا العصر يتمتع كل إنسان بحرية تامة في الاختيار - ١١) .

لكنه الاختيار المحاصر والمرفوض ، تماماً شأن دراسته لـ (الدكتور) التي أصبحت بداية لمزيد من المضايقات . إذ لم يتبق أمله غير اختيار عابث لا معنى له ، كالذى ينبغى أن يعليه عليه وضعه . وكلما مضى المتكلم في إعادة بث خطابات أعضاء اللجنة أو الآخرين ، ضاقت مساحة الاختيار وبدت مستحيلة يشغلها الكلام والجسد الآخر المشحون ضده . ويشعر المتكلم تدريجياً أن سلوك الآخرين لا يقل أذى ومضايقة عن خطاباتهم للدرجة أن يتندى بإزاحة هذه الخطابات أو حضورها المادى عن خطابه ووجوده ، ليستعيد ثنائية صوته فقط وهو يعرض لـ (الانفتاح) بتفصيلات ومقارنات تحيل الموضوع إلى (باروديا) للخطاب السياسي ، وهي تنقل عنه بلاغاته ومعانيه وحلول في صياغات ومقاربات واقتطاعات لغوية عن منجزات المشروع تجعل من هذه الاستعادة بصوت المتكلم تسخيفاً للانفتاح وسخرية مبطنة منه . وإذ تنحصر تعددية الصوت في هذه المنطقة وتظهر ثنائية السارد - المتكلم ، حيث يجري تكسير نية الكاتب من خلال طرائق الاستعادة ذاتها عملية بالتسخيف البطن والهدم التفصيلي لآليات المشروع في ما بدا ظاهراً خطاباً حقيقياً غلباً مشحوناً بالحساس والتأييد . إذ أن المتكلم الذى شكاف في البدء ضعفه وقلقه وارتبائه (ص ٥) امتلك قدرته على الانتقام في هذا الخطاب المراوغ الذى يستميل المعنيين بظواهر الخطاب السياسى الذى يتمون إليه في الوقت الذى يحمل باطناً سبل هدم هذا الخطاب وتسخيفه وفضحه . ومهما التفت النهاية بالبداية في تقديم متكلم مثل بالضعف والارتباك والتوتر ، فإن القدرة على هدم الخطاب السياسى المتسلط أظهرت مكتتها في ما أسماه بـ (صراعى مع لغتهم ، ص ١٢ - ١٣) .

ولربما يعرض الكاتب للوضع القائم متحايلاً على الأعراف والتقاليد أو السلطة ممثلة بالنفوذ المالى من خلال الغرائمى الذى يتيح حرف نية الكاتب دون التقليل من شأن الهدم المستمر لذلك النفوذ ممثلاً بالشخص . هكذا يلجأ عبد الحميد بن هدوقة في الجازية والدرويش^(١٠) إلى إبطال فعل السارد - الشخصية المتكلم (عائد) ، الذى يعود إلى قرينه مسحوراً بسمة الجازية وجمالها ساعياً للزواج منها . لكنه يتعرض إلى

السرية للحياة تفصح عن قمع آخر لم يظهر في القصة الستينية ، فثمة لفة جديدة تمثل بالارتباب . أما النهايات المفاجئة للمقعة بالسخرية والإفصاح عن الجور فتظهر في قصة (الملك) لذكريا تامر : وبدلاً من أن تأتى النهايات (انفرجاً) جاءت بمثابة مقتطفات من خطاب جائر متسلط للملك ملء بالمزاج الدموى تلغى كل خطابه الملفق الأسبق : فثمة جور متأسس يظهر في القرار بصفته خطابه الأمر الحقيقى الذى يشحب أو يتلاشى أمامه خطابه المصطنع الآخر^(١٢) .

ولم يكن الشعر بعيداً عن (استراتيجيات الانشقاق) عل الرغم من أنه بقى طويلاً معاصراً بخطابه المباشر الأحادى ، مطوقاً بكليته ، لكنه انفجر بوجه هذه (القصدية الكلية) متحاملاً على (القاموس) الذى يؤطره ؛ يصبح محمود درويش في (الورد والقاموس) :

(إننى أبحث فى الأنقاض عن ضوء ، وعن شعر جديد

ومثل هذه النية تستعيد ثانياً للحية ، بدايةً بديلةً للتكوين التقليدى المتسلط على الذهن أمراً وحاكماً ، كما هو أمر الأوضاع القائمة . يقول في (تحت الشبايك العتيقة - الجرح القديم) :

عندما تنفجر الربيع بجلدى
وتكثف الشمس عن طهو النماض
وأسمى كل شيء باسمه ،
عندما أبتاع مفتاحاً وشباكاً جديداً
بأناشيد الجهل !

وتضفك القصدية والأحادية في حوار الشاعر مع الآخرين الذين لم يدركوا بعد تحلى الشعر عن أدواره القديمة مهما كان نوع هؤلاء ، فالشعر متوتر يرفض التبعية والجمود في آن واحد . يقول أحمد عبد المعطى حجازى في (الشاعر والبطل) مثلاً ،

فمرّ ريس الجند أن ينفخ سيفه الصليل
لأن هذا الشعر يأبى أن يمرّ تحت ظله الطويل

سلسلة من الخدع والفخاخ والإيهام ، بما يحتم تقويض احتمالات الإحاطة والمعرفة بما يجري ؛ فالتكلم واقع في الوهم شأن غيره ، ولا بد من تجربة عنيفة تحرره من هذا الوهم ، علاوة على ما يث إليه من كلام يسند هذه الهزة . لكن واقع القرية لم يكن ميسوراً ومكشوفاً بعدما جعله الدراويش والرياء سرّاً صعباً في اختراقه من الخارج ، خاصة أن السرية أصبحت وسيلتهم لصد القادمين إلى القرية أو الطامعين فيها شأن الشاميبي وإبنه . فالأخير يسمى لتزويج الجازية لابنه لا لجهاها فحسب ولكن لأنها ابنة شهيد القرية الذى أصبح مقياساً للوطنية والشرعية والوجاهة الفعلية . وإذ يلوذ الرياء والدراويش بالسرد (إشاعات وأقاويل) وأفعال يحيلها عائد إلى سرد غامض آخر ، كانت مثل هذه النوايا للشاميبي تكثفت ، بينما ينتهى ابنه في موت غامض . أى أن الكلام يتوزع في أفعال تتقم من النوايا وتبعدها من أجل مثل ومبادئ وأخلاقيات عبرت عنها الجازية بكلمة مثلت موقفها إزاء قرينتها (الملح ما يلود) .

ولم تكن القصة القصيرة أقل ميلاً للتزويج ، فعدا قصص الإحباط العديدة أو قصص النقد الاجتماعى عند يوسف إدريس وعشرات الكتاب ، كانت هناك قصص الكشف المكتظة بالمفارقات الساخرة المريبة التى تعول كثيراً على النهاية الموباسانية موضوعة هذه المرة في مفارقة موجزة ساخرة كما هو الأمر في قصة عزيز السيد جاسم (السيدس)^(١٣) أو قصة عبد الستار ناصر (الغرف السرية) أو قصص فؤاد التكرلى الأخيرة ، وكذلك في قصة (الملك) لذكريا تامر : فالتكلم في قصة عزيز السيد جاسم (السيدس) يث شكواه في رسائل وملاحظات إلى من يعده مستقبلاً عادلاً يستجير به من الحيف الذى يلحقه به شخص موصوف شكلاً ووضعاً ومكانة . ولا يقل كلام الآخر ، أو للمستقبل ، إقناعاً ، فهو ملء بالوعود والآمال ، حين أن جاءت ملاحظة منه تخبر المستجير أنه زائر لا عمالة . ويتأهب المتكلم لهذه اللحظة علماً تعنى بداية حياة جديدة خالية من القلق والخوف ، ليطل عليه من الباب في تلك اللحظة الوجه نفسه الذى اشتكاه حاملاً معه كومة الرسائل ! كذلك كانت قصة (الغرف السرية) لعبد الستار ناصر وقصص فؤاد التكرلى في الأشكال

وتصبح القصيدة بحثاً دائماً عن حرية الشاعر والإنسان ،
منفتحة على أكثر من قصة ونية ؛ فالشاعر ليس رسولاً ، بل هو
الضحية والطريد والغريب ، وهو ما يقوله البياتي في كل
شعره ،

أيها الحرف الذي علمني جوب البحار
سندبادي مات مقتولاً على مركب نار
وطفي المنفى
ومغاي إلى الأحباب دار .

ونظهر القصيدة متحاورة مع القارئ ، متسائلة عما يحتمل
أن يتقبله هذا القارئ من الخطاب المضاد للميت المتشائم ،

من أسكت صيحات الشعراء
من يكي ؟
من مات ؟
قبض الريح
فانثر أزهارك في الريح
واصمد في وجه الريح
واصنع نهار الكلمات
المورّ الأزهار
سقط متاع الأيام .

وعلى الرغم من أن البياتي ، وكذلك درويش في مديح
الظل العالي ، يلجأ إلى خطاب الأمر والنهي في مثل هذه
الحوارات مع القارئ والمتلقي ، فإن شكل الخطاب لا
يتطابق مع جوهره ؛ فثمة علاقة أخرى بين الشاعر والمتلقي
تتيح له بث الخطاب بهذه الصورة ، وهو ما لا يقدر عليه
عندما يواجه السلطان ، مستعيناً ببسيط آخر يتيح له إيصال
رسالته .

يقول درويش في الأغنية والسلطان :

أخبروا السلطان
أن البرق لا يجس في حود ذرة
للأفاق منطلق الشمس ، وتاريخ الجداول
ولها طيع الزلازل
والأفاق كجلود الشجرة
فلذا ماتت بأرضي ،
أزهت في كل أرض^(١٦)

لكن واقع الحال دفع الشاعر إلى ابتكار صوت آخر ،
قصيدة بديلة تمتلك حضورها داخل النص ، كما يفعل عبد
العزیز المقلح ، تحمل خوفها وشقاءها وهي تسمى الأشياء
باسمائها بعدما غيبتها السنون العجاف . ولم يعد صوت
الشاعر أحادي ، بل فتح للقصيدة نصوصه ، تاركاً إياها
تبحث في الواقع الراهن ، لتراه كما هو عليه ، لا كما افترضته
النوايا من قبل :

القصيدة قالت بخوف ،
وقد مزقت ثوب لوحتها :
للمصايح لون الرماد
وللهاء طعم التراب
وللكلمات وميض الدماء
وللعزى وجه الوطن^(١٧) .

وبكاء القصيدة ليس قناعاً لبكاء الشاعر أو حزن الأمة ولا
ترميزاً لقضية ، بل تطهيراً للذات التي أثقلتها الشعارات
وضللتها الخطابات وأعمتها الأحزان ، فتخلت في ولادتها
الجديدة عن هذه الأدران ، لترى - بريئة هذه المرة - الواقع
العربي كما هو عليه .

وحق استحضر التاريخ ذاتياً أو عاماً لم يعد أمراً ميسوراً
مادام الشاعر - الإنسان نفسه يتمزق ، ومادام ظل التاريخ
مربكاً له مشتتاً لذته وحساميته :

إنني ضائع في البلاد

ضائع بين تاريخي المستحيل ،

وتاريخي المستعاد

كان قلبي مرةً صفورة زرقاء .. يا عشّ حبيبي

ومناديلك عندي ، كلها يضاء ، كانت يا حبيبي

ما الذي لطفها هذا المساء ؟

أنا لا أفهم شيئاً يا حبيبي ؟^(١٩) .

ومثل هذه المراوغة الحاذقة تحرف نوايا الشاعر ، بدون شك ، لكنها تستدرج القارئ في حوارها وغنائيتها وصورها المتداولة إلى نواياها البطنة وتجعل النص أكثر قدرة على بلوغ انفعالات القارئ وشده .

ولربما يلجأ الشاعر إلى حرف نقله للمحظورات من خلال اختيارات مكانية تتيح له إعلان رفضه لـ (فوضى الأشياء) في تعبير اللياق ، وهي فوضى تشكل بعضاً من طبيعة الأوضاع وخلوها مما هو ثابت يحترم الإنسان . وهكذا تبدو (الإشارات) سلطة أخرى أو سلطة ممكنة في عالم المحظورات والمحرمات يتعامل معها صوت الشاعر ممذوح عدوان على هذين الأساسين ، القائم والمحتمل :

النورُ الأحمرُ ، قف

أنا واقف

النورُ الأخضرُ ، سر

لا . أنا واقف

لن أخطو في هذا الدرب الراجع

نحن ندور به منذ أتينا

فيحزّ الواحد قدام الآخر كاللمح الحافظ

ونعود معاً ، فنخلف الوقفة ،

نمضي وتلدو

وأنا لست بخائف

ولذا أتوقف في هذا الركن المكسور

أرقب ما يجري ونمى ناشف

لم يبقَ للشيء فضول ،

لم يبقَ هنا معنى للنور

أو معنى للمسموح أو المحظور^(٢٠)

كما يقول حجازي . أما التحرر من المحنة فلا يأتي بدون استحضار كل ، لتجربة كلية ، ترفض ما في التاريخ من جور ، متعاملة مع وقائعه بأسائها ، كما فعل حميد سعيد في (أبو يعلى الموصلي) إذ أن عيار بغداد يعرف من يقاتل دون أدنى مواربة ، كليته تستهدف ذوى الشأن كما استهدفهم سيفه ، ساخراً من التسميات والألقاب يحذق لا يتبينه غير من يدرك ظلال الأساء والألقاب وسلطتها على الناس والحياة :

اسمى أبو يعلى الموصلي

من عياري بغداد

فأكلت رجال الحاكم باسم الله

وهزمت الشرطة في سوق الكرخ .. خرجت

على ظل الله بأرضه

الأرض تبارك وجهي بالفقراء ..

وتبقى القصيدة على الرغم من خياراتها علامة للتوتر والقلق والتمرد أيضاً بما يحتم بقاء النص بعيداً عن الأحادية التي ميزت الشعر من قبل ، فأحادية الصوت تتأكد في انغلاق النص على نفسه ، في يقينه بأنه لن يحتاج إلى حوار مع غيره أو انفتاح على الآخرين . وكلما ازداد التوتر وظهر الخوف والارتباك كان ميل الشعر للتعددية الصوتية بادياً حتى عندما تشكل القصيدة غنائياً ، فثمة كلام ميثوث للآخرين ينقل عنهم ويتجاوز معهم متوزعاً في أكثر من قصد . ولربما يعتمد الكلام إلى تبطين نفسه بوداعة ساخرة ، تثير الارتباك وتستدعي رد فعل آخر يبتغيه الصوت الفعل للشاعر .

يقول عمود درويش في (القتل رقم ١٨) :

بالسكون وتندفع مجموعة في جوفات لتلفيق ، تصبغ الكتابة
البقطة الحية جزءاً من هوية الخروج على المازق .

الهوامش:

(۲) انظر :

Christine Brooke-Rose, *The Rhetoric of the Unreal* (Cambridge Univ. Press, rpt. 1986), p. 3.

نقول « يظهر البلاغيون عادةً في أيام النداء والانعطاط عندما تنحني القيم الثابتة ، عندما تنكسر الأشكال ، وتظهر أخرى جديدة ، تتعايش مع القديم . ويكون دورهم حينئذ السعي لإيضاح ما هو جارٍ ، من خلال الإتيان بأنماط مستخلصة للبنى والتراكيب وتفسير (الانشقاقات) والانحرافات عن السياق ، أي عما كانوا وغيرهم عامة قد ألفوه من قبل » - ص ٣ .

(٣) تقول أيضاً في تفعيل البحث المأزوم عن معنى ، معلقة على عدد من الكتب - من بينها كتاب كرمود الحس بالهاية - ما بل :
 ومن هنا تأل مساعيتا المحمومة الملهذرة لإيجاد معنى ، لبناء أنظمة جديدة . ومن هنا يلقى ظهور علم المعاني والدلالة والعلامات مؤخراً التي تتدارس
 المعنى ونعله . . . والتي تحاول جاهدة بناء تركيب عقلية تقبع خلف الخطاب البشرى وليس ملاحظة هذا الخطاب وتقديم الشروح عنه فحسب - ص

(٤) جمال الغيطاني، الزيني بركات (طبعة دار الشروق، ١٩٨٩).

(٥) في الخطب الروائي وأنواعه براجع باخنين ، الخطب الروائي ، ترجمة محمد براءة (الرباط : دار الأمان ، ١٩٨٧) : لاسيما ص ٩٣ - ٩٨ .

(٦) في نقد السرد، نراجع مقالة تودوروف مقولات السرد الأخرى في أفاق (مجلة كتاب المغرب)، العدد ٨ - ٩ (١٩٨٨).

(٧) لبالي ألف ليلة (مكتبة مصر، ١٩٧٧).

(٨) الأفيال، فتحي غانم (مكتبة روزاليوسف ١٩٨١).

(٩) اللجنة، صنع الله إبراهيم (بيروت: دار الكلمة، ط ٢، ١٩٨٣).

(١٠) الجازية والدرويش ، عبد الحميد بن هدوقة (الطبعة الجزائرية) .

(١١) عزيز السيد جاسم (السيد س)، مجلة المعرفة، ١٩٧٩ (وكذلك الديك ونقص أخرى، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب).

(١٢) زكريا تامر، النور في اليوم العاشر «الملك» (بيروت: دار الآداب، ط ٢ ١٩٨١).

(١٣) محمود درويش، آخر الليل (دار العودة ١٩٨٤)، ص ٢٢، ١٩.

(١٤) أحمد عبد المعطى حجازى، الديوان، (دار العودة ط ٣، ١٩٨٢)، ص ٤٨٢.

(١٥) عبد الوهاب البياتي، الديوان (دار العودة، ط ٤، ١٩٩٠).

فصائد (الحرف العائد)، ج ١، ٤٣٠ - ٤٣١، (الأعداد) ٤٤٤ (فراة في كتاب الطواوين)، ٣٧٥.

(١٦) عمود درویش ، دیوان آخر الليل ، ص ١٢٣ .

(١٧) عبد العزيز المقالح ، أوراق الجسد العائد من الموت (دار الآداب ، ١٩٨٦) ، ص ٦٠ .

(١٨) حميد سعيد ، الديوان (الأديب ، ١٩٨٤) ، ص ١٤٨ - ١٥٢ .

(١٩) محمود درويش، آخر الليل، ص ٧٧.

(٢٠) ممدوح عدوان ، تلويحة الأيلدي الخربة (دار العودة ، ١٩٨٢) ، ص ١٠٠ - ١٠١ .

أقنعة الفانتازيا

من سفر التكوين : في البدء كان القمع

غالى شكرى

كان القمع في بيئة المجتمع الثورى السابق على هزيمة ١٩٦٧ مادة خصبة للأدب المصرى السابق على هذا التاريخ بمختلف اتجاهاته وأنواعه ، بل كان موضوعاً مشتركاً بين تيارات الفكر الاجتماعى والسياسى على وجه العموم . كان خالد محمد خالد في « الديمقراطية أبداً » أو « هذا أو الطوفان » عام ١٩٥٣ صيحة مبكرة ، ثم توالى أعماله « لكى لا تحرثوا في البحر » ١٩٥٥ و « في البدء كانت الكلمة » ١٩٦١ حيث كان صدامه العلنى الشهير مع رئيس الدولة في المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية « ١٩٦٢ . أما التاريخ الفارق لأزمة الديمقراطية فقد كان عام ١٩٥٤ نقطة التحول الحاسمة نحو النظام الشمولى ، حين تم بالتدريج تصفية المفهوم الليبرالى من مؤسساته الدستورية . وحوالى ذلك التاريخ كتب لويس عوض مقالاته الشهيرة في جريدة « الجمهورية » ١٥ و ٢١ و ٢٣ مارس ١٩٥٤ والى عاد فجمعها في كتابه « لمصر والحرية » عام ١٩٧٧ ، وكذلك كتب إحسان عبد القدوس مقاله الأشهر « الجمعية السرية التى تحكم مصر » بمجلة روز اليوسف ٢٢/٣/ ١٩٥٤ . كان قد تم إلغاء الأحزاب ، وتأسس الحزب الواحد ، وأغلقت صحف المعارضة ، ودخل ممثلو التيارات السياسية ، كافة ، السجون والمعتقلات .

وربما كان الاحتجاج الأدبي الأول على ما يجري هو قصيدة صلاح عبد الصبور « عودة ذى الوجه الكتيب » (يونيو ١٩٥٤) . ولكن مسيرة النظام الثورى كانت من التشابك والتعقيد إلى حد أنها دفعت إلى الحيرة والقلق أكثر مما دفعت إلى الاحتجاج أو التأييد . كان الإصلاح الزراعى ، وتأميم القناة ، ثم عدوان السويس ، والبداية في تمصير المصالح الأجنبية مجموعة من الخيوط المجدولة في ضفيرة واحدة مع تصفية الحركة النقابية والإعلامية والجامعية والسياسية من أية مظاهر للتعددية قائمة أو محتملة . وكان قد تم في وقت مبكر إعدام العاملين خبيس والبقري في كفر الدوار (سبتمبر ١٩٥٢) وكذلك ستة من قادة الإخوان المسلمين (١٩٥٤) . غير أن التداخل بين إنجازات الاستقلال الوطنى وتمهيد الطريق أمام التنمية ، غرس بذور الحيرة والقلق في تربة صالحة لازدهار التناقضات .

وربما كان الاحتجاج الأدبي الثانى على ما يجري هو « صمت » نجيب محفوظ بين عامى ١٩٥٤ و ١٩٥٩ ، فلم يكتب حرفاً واحداً طيلة هذه الفترة متأسلاً أهوال هذا التناقض ، حتى شرع في كتابة « أولاد حارتنا » بينا روايتاً حول ارتباط العدل بالحرية . كان المثقف والعامل المصرى في غياهب السجون حينذاك ، والمفارقة المزدوجة هى أن رواية محفوظ تنشر على أوسع نطاق في أكبر صحيفة يومية (الأهرام) ، ويعدها بقليل تبدأ الإجراءات الاجتماعية المعروفة بالتأميم ، بينما « المناضلون » من أجل هذه الأهداف وراء الأسوار . كانت الرسالة مزدوجة أيضاً : لا بأس من « الكلام » أما الفعل فأمره احتكار لنا ، ولا بد من التنمية ولكن بقيادتنا . ونون الجماعة تعود إلى السلطة المفردة بالحكم .

كان محمد عصفور رجل القانون يكتب في ذلك الوقت عن أزمة الحرية في الشرق والغرب ١٩٦١ . وكان ثروت أباطة يكتب عن « شىء من الخوف » . ويقوم القطاع العام بتمويل نقلها الى فيلم سينمائى . وكانت « عقدة » نجيب محفوظ قد انحلت برواية « أولاد حارتنا » فانتقل من التجريد المباشر إلى التجسيم الرمزى في « اللص والكلاب » ١٩٦١ و « السمان والخريف » ١٩٦٢ و « الطريق » ١٩٦٤ و « الشحاذ » ١٩٦٥

و « ثرثرة فوق النيل » ١٩٦٦ و « ميرامار » ١٩٦٧ . وكان الحوار بين العدن والحرية هو البنية جبهة الصوت في هذه الأعمال كلها . لم يكن الرجل محايداً ، بل كان منحازاً إلى ارتباط هذه الثنائية بمفهوم « النهضة » - التراث (الدينى ، الوطنى) والعصر (مفهوم للتقدم الغربى) - مؤكداً أن انفصام عرى هذا الارتباط يقضى إلى الدمار . وكان محفوظ في ذلك مخلصاً لتاريخه الأدبى الذى يرى الزمان والمكان يشه تحاصر « التطور » بحتمة الأقدار . وكان مخلصاً أيضاً لتعددية « الأنماط » الفكرية الاجتماعية التى « تمثل » شريحة أو فئة أو تيار ، يقوم من خلالها بعرض « وجهات نظر » متصارعة . ويكاد النمط أن يكون مطابقاً لوجهة النظر المطابقة بدورها لواقع وأحلام تلك الشريحة أو الفئة أو ذلك التيار . والمؤلف في هذا النوع من الكتابة هو « المحرك الأول » بالمفهوم الأرسطى أو هو « القدر » بالمدلول الكلاسيكى . غير أن محفوظ ومن قبله توفيق الحكيم ومن بعده فتحى غسانم ويسوف إدريس ، استشعروا منذ بداية الستينيات أزمة البناء الروائى التقليدى . ولم تكن في صميمها أزمة الحرفة . كان مفهوم الكتابة ذاته في مأزق المعادلة التوفيقية للنهضة « التراث والعصر » . وفي وقت بالغ التكبر كان هناك من حاول أن يشق عصا الطاعة على البنية الروائية السائدة . كان أمين ريان قد نشر روايته « حافة الليل » عام ١٩٥٤ ، ولكن أحداً لم يستمع إلى هذا الصوت الناشز في صخب الاحتفال السياسى بما سعى الواقعية . كانت تلك « الواقعية » ذاتها صوتاً جديداً تتواءم بنيتها مع احتمالات البنية الاجتماعية - الثقافية الجديدة . لذلك سطع نجم « الأرض » لعبد الرحمن الشوقاوى في العام نفسه ، لأن بنيتها الداخلية لم تخرج بالذوق العام على التقاليد « المرعية » في صياغة الزمن ، ونحت الشخصيات وتنميط اللغة ، وتكوين المواقف . كان الذى تغير هو « الموضوع » فحسب . وهو الأمر نفسه الذى حدث قبل هذا التاريخ بعشر سنوات ، حين أصدر عادل كامل « ملهم الأكبر » ، إذ كانت صوتاً ناشزاً في سياق البنية الرومانسية السائدة في عصرها حتى على نجيب محفوظ نفسه ، حين كان ينشر رواياته المسماة « تاريخية » ، أى أن هناك نوعاً من الكتابة في كل العصور ، يرتاد المجهول نحو بنية جمالية حديثة ، يحجب صوتها زحام الأصوات الأقل حداثة والأكثر انسجاماً مع البنية الجمالية للتطور الاجتماعى .

وعبد الرحمن الشرفاوى على اختلاف رؤاهم وتكويناتهم الثقافية ومواهبهم . كان اللجوء السياسى إلى العصر المملوكى أو ألف ليلة والجاحظ والسيد البدوى عنواناً حاسماً على ازدواجية الوجه والقناع ، وثنائية التوفيق بين التراث و«العصر» . كان القمع هو الإشكالية الأولى لمسرح الستينيات فى مصر ، ولكنه «قدر مقدور» فى «الفراغ» ، أو لأن السلطان عاجز أو غائب ، واليب كل العيب يكمن فى الحاشية ، كما نفهم من «بير السلم» ، أو أنه يرضى بالقانون على حساب السيف فى «السلطان الحائر» ، وأنه يبادر بمنح «مبدل الأمان» خلّاق بغداد .

ربما تميزت الرواية على المسرح فى كونها اهتمت بالقمع فى النسيج الاجتماعى ، بينما اهتم المسرح بالمعادلة بين الحاكم والمحكوم . ولكنها معاً لم يخرجاً على إطار المعادلة التوفيقية بين «التراث» و«العصر» : أو التزاوج بين الحاشية الوطنية والبنية الجمالية الغربية الشائعة . فى أقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل العظيم بقيت المعادلة ذاتها فى مفهوم الكتابة ، وإن تكيفت بقدر ما تستطيع من متغيرات الشكل فيما دعى بالرواية الوجودية ، أو ما أسمته سيمون دى بوفوار بالرواية الميتافيزيقية ، مضافاً إليها التوظيف المتأخر لبعض الأدوات المأخوذة أصلاً عن فرجينيا وولف وجيمس جويس وفرانز كافكا ومارسيل بروست ، كتيار الوعي ، وتداخل الأزمنة واستخدام الحلم ، ووحدانية الفرد ، وديكورات الغربة ، وتبادل المواقع بين الضمائر ، ومحاصرة الزمن بين رقعة الذات وبقعة المكان . كانت معادلة التراث والعصر التى صاغت «النهضة» فى مفاهيم الكتابة وأدواتها ، قد تجسدت أصلاً فى محاولة تجديد البنى الاجتماعية ، ولم يكن تحديث التجارة والصناعة والزراعة فى مراحل النهضة المختلفة بمعزل عن محاولات «تحديث» مفاهيم الكتابة . وقد تم هذا «التحديث» وذاك فى إطار تلك المعادلة . التى أبدعها القوام الاجتماعى ، وهو يتشكل وتبدأ فى أحضان الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى والديمقراطية ، وهو ذاته الكفاح من أجل إكساب «الشخصية المصرية» قوامها المميز . ولم يكن تاريخنا الحديث والمعاصر خطأ واحداً مستقيماً أو حتى حلزونيا ، فقد تلازمت النهضة مع ظاهرة السقوط فى وقت واحد ، والأرجح أن بنية السقوط كانت كامنة فى النهضة منذ

لم تكن أزمة الحرفة إذن هى التى وضعت الرواية المصرية مع بداية الستينيات فى مأزق ولعل «أولاد حارتنا» ذاتها كانت عنواناً لهذا المأزق ، فقد اضطر الروائى المنغمس طيلة تاريخه الأدبى السابق فى التفاصيل اليومية ومشاكله الواقعية المباشرة ، بصفته إطاراً مرجعياً وحيداً ، إلى «التجريد المباشر» أى صياغة مجموعة من الأفكار المجردة فى «قالب» روائى ، يتحول فيه النمط إلى مجرد قناع . كانت «أولاد حارتنا» عنواناً لأزمة أكثر شمولاً من «الحرفة» . ولم يكن صمت الروائى لأكثر من خمس سنوات مجرد عنوان لاحتجاج سياسى ، وإنما كان تأملاً ومعاناة لمازق : مفهوم الكتابة . كانت الرواية التقليدية فى الغرب من حيث هى بنية جمالية ، قد احتضرت منذ وقت بعيد . وأقبلت «أخبار» وأحياناً نماذج أو مقالات عن «الموجة الجديدة» أو «الرواية الجديدة» وأيضاً ما سعى بمسرح العبث أو اللا معقول . ولكن الواقع الغربى بعد الحرب العالمية الثانية ، كان يختلف عن الواقع العربى بعد الحرب العربية الاسرائيلية الأولى ، والسباق الفكرى للفلسفات الوجودية والمناخات الأوروبية للعبث واللا جدوى ، كان يختلف عن السياق الفكرى العربى . لذلك لم يكن الصدى لدى أصحاب معادلة «التراث والعصر» هو محاكاة آلان روب جريه وميشيل بوتور وناتالى ساروت وصامويل بيكيت فى الرواية أو جون أوزبورن وهارولد بستر وآرنولد ويسكر وآداموف وأرابال ويونسكو وصامويل بيكيت فى المسرح ، بالرغم من حضور هذه الأسماء كلها فى مقالات النقد أو النماذج المترجمة . وإنما كانت أقصى محاولات «التجديد» الروائى عند هذا الجيل هى إمعان النظر فى «غثيان» سارتر و«غريب» كامى . هنا ، كان المشروع الوجودى يحمل فى ثناياه إشكالية الحرية والالتزام معاً . وقد جاءت أعمال محفوظ الملتبسة طيلة الستينيات - إلى جانب أعمال الحكيم وفتحى غانم وإدريس - بمثابة مظلة للتجديد ، فكانت أشبه بالقابلة التى تنتظر الوليد المجهول .

ولم يكن المسرح فى واد آخر . ولكن إشكالية القمع التى أمتست الحاشية الدرامية الأولى لم تكتشف فى غير أعمال محمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور إلا على التجريد الفكرى والتنميط الرمضى فى أعمال الحكيم والفريد فرج وسعد وهبة ورشاد رشدى ويوسف إدريس

نشأتها ، بسبب الولادة الاجتماعية الهجين للقوام الاجتماعى المصرى الحديث ، وكانت أزمنة السقوط فى برائن القهر الأجنبى والمحلى أطول عمراً وأعمق غوراً من أزمنة النهضة . من هنا لم يكن «التراكم» الاجتماعى - الثقافى أحادى الجانب ، وإنما كان لمنجزات النهضة تراكمها ، وكذلك تجليات السقوط . غير أن تراكم الإخفاقات والهزائم فى مختلف صورها هو الذى أوصلنا فى تغييره الكيفى إلى هزيمة ١٩٦٧ ، أى ونحن فى ذروة أهم مراحل النهضة ، بدأت رحلة الانحدار السحيق ، لأن تلك الذروة قد اشتملت - طول الوقت - على نقضها : السقوط فى برائن الاحتلال والقمع فى آن .

وكان المستر فى بنية النظام والمجتمع المنهار ، هو تلك المعادلة التى عاشت بين الحين والآخر حوالى قرن ونصف . سقط «التوفيق» بين التراث والعصر فى الإطار المرجعى - الواقع - وكان لابد من أن يسقط فى الكتابة . وهذا هو «المأزق» الشامل الذى واجه مختلف الأجيال التى ارتبطت اجتماعياً وثقافياً بتلك المعادلة النهضوية القديمة . لقد بذل الحكيم ومحفوظ وإدريس ولويس عوض وغيرهم أقصى ما يستطيعون من طاقة وجهد لاستنقاذ «المعادلة» من الانقراض ، دون جدوى ، لأنها كانت بالفعل قد سقطت . ولا يخلو من مغزى فى هذا السياق أن يكف يوسف إدريس عن الكتابة أكثر من عقد ونصف ، مهما كتب من مئات المقالات . ولا يخلو من المغزى أن ينشر توفيق الحكيم فصلاً مسرحياً عابثاً ، كأنه يحاكي «الشباب» فى الكتابة الجديدة الغاضبة ، بتوقيع مستعار . ولا يخلو من المغزى أن «الحرافيش» أهم أعمال محفوظ خلال ربع قرن تنتمى إلى ماضى «الثلاثية» و«أولاد حارتنا» معاً . ولا يخلو من المغزى أخيراً قول لويس عوض «نحن من أشباح الماضى» .

كان الجيل قد كف عن الكتابة ، واستعاض عنها بما يرادف الصمت أو تكرار ما سبق أن قيل بصورة أفضل . كان الحد الأقصى الذى توصلت إليه رؤى هؤلاء الكتاب ومواهبهم عشية الهزيمة وغداً إدارة «جهاز الأمن» سواء بتفليق العلاقة بين السرد والحوار فى «بنك القلق» لتوفيق الحكيم ، أو بتحقيق صحفى فى «الكرنك» لنجيب محفوظ ، أو بتطبيق الوجه على القناع فى «محكمة فأر» لعبده الطوخى .

وقد صدرت «بنك القلق» عام ١٩٦٦ ، وأسماها الحكيم «مسرواية» موحياً بأنها بنية واحدة يتداخل فيها السرد والحوار . ولكن النص يمدح صاحبه ، لأن الانفصال بين الأداتين يشير إلى أزمة الكاتب والكتابة ، وليس خروجاً من المأزق . هناك توازٍ بين مستويين لا يلتقيان ، وكأن الكاتب أراد أن «يتخلص» من كتابة مسرحية شرع فيها أو رواية فكرها ، وظنه تجديداً أن يجمع بين السرد والحوار فى نسق واحد ، بينما الحوار فى أية رواية لا يحتاج إلى شفيع من هذا الفصل المتعسف بين المستويين . لا يضيف الحوار ملمحاً درامياً يستحق الاستقلال ، ولا يضيف السرد دلالة خاصة تفرض الانفصال . ينطلق المؤلف من بنية السيرك حيث «الثلاث البشرى» الذى تقع قاعدته على الأرض وقمته فى الفضاء ، ويستحيل الجسد الإنسانى عنصراً فى تكوين يشير إلى المدخل الذى يدلف عبره «أدهم» القادم ترواً من السجن السياسى نحو «الموائد التى يجلس إليها نساء مع رجال ذوى جيوب سمينة كضروع البقر على المذاود» (ط أولى - المعارف ص ١٠) . بهذه المفارقة «يتكوّن» ذلك المثقف الذى دخل المعتقل بسبب قصائده حول العدالة الذهبية . وهى المفارقة المركبة ، فهو أيضاً المثقف الفيلسوف فى دولة «الاشتراكية» . ويصل توفيق الحكيم بالسخرية إلى مداها الأخير ، فالقلق الذى يشعر أدهم بوطأته لا يخصه وحده ، لأن الرقص الذى يشاهده فى الصالة أقرب إلى «الجنون العام» و«ما من أحد الآن فى حالة طبيعية» . لذلك يحول الكاتب المونولوج الممكن إلى حوار مستحيل ، فالآخر - شعبان - الذى يلتقيه أدهم فى حالة الإفلاس ، ليس شخصية أخرى ، وإنما هو «القارئ المضمّر» لشخصية أدهم . وهكذا كان الفصل بينهما فى «حوار مسرحى» نوعاً من الإفراج عن المكبوت ، وتسريباً لوعى الذات الزائف . وبدلاً من تضيير التراكم السردى بالمونولوج اصطنع الحكيم هذا الآخر الوهمى الذى بدد احتمالات الازدواجية أو إمكانية الفصام التى تبرر «القلق» . لم يكن أدهم شيوعياً ولا أخاً مسلماً كما اعتادت التبسيطات الذهنية فى الرواية المصرية أن تحاكي «الواقع» أو تصور «المفزع» ، وإنما كان أدهم أقرب إلى الحلم الباحث عن الفردوس المفقود . يتطلع بالشك إلى «الفردوس» المرسوم سلفاً فى «تنظيمات» هؤلاء أو أولئك . إنه المثقف ، الفرد ، يخنى للمطلق ، يرفض التجسيد النظرى للمعارضة والتطبيق

الحالم بالعدالة الذهبية هو الذي يختاره الحكيم دالاً على متناقضات «دولة العدل» لأعبوة من السيرك إلى السيرك المضاد ، بينما يختار البنية الذهبية للهزم المقلوب من «الإشارة الموازية» التي يمثلها منير عاطف البرجوازي المعتق في قلب «دولة العدل» ذاتها ، وهي الإشارة التي تحيد منطوقها في مواجهة أدهم لأحد زملائه القدامى من الصحفيين المخبرين : «هل المجتمع يتغير حقاً ؟ ومن أية وجهة نظر يتغير ؟ وإلى أى مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقاً تغير حقيقي من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجية ؟!» (ص ١٢٧) . . أو منطوق أحد زبائن بنك القلق : «ما يقلقني هو أني أشعر أني لا أعيش في مجتمع تقدمي بالمعنى الحقيقي» (ص ١٣٤) . . أو منطوق زبون آخر : «كل إنسان في حاجة إلى أن يتكلم وأن يصيح وأن يوافق وأن يعارض» (ص ١٦٨) . لم يكن هؤلاء الزبائن وغيرهم إلا تموجات المونولوج وتتواءم الصوت الواحد لأدهم ، فهي مناقبات أكثر منها محاورات . وهذه المناجيات هي التي سجلها أدهم أو شعبان على نفسه ، وليس على الآخرين . وليس الاكتشاف الأخير بأن هذه التسجيلات تذهب في النهاية إلى جهاز الأمن إلا تحديداً نهائياً لإطار المثقف - الذي يتحول صوته إلى كلمة من ذبذبات الأحرف - وهو الإطار المزدوج ، يعلم أنه معارض ولا يعلم أنه يسلم نفسه ، لقاء المكبوت والمعلن في الكوميديا السوداء أو المأساة الهزلية . أما الحضور المكثف للبرجوازي المعتق في قلب «الجهاز الإشتراكي» ، فهو بالرغم من سخرية المستوى الخارجي للمفارقة ، إلا أنه يخلو من الازدواجية والفصام طالما كانت هذه «الإشارة» موازية لدولة الشعر الذهبي والفعل المعاكس . وكان الحكيم قد عمد في المدخل إلى إبراز الهشاشة في لعبة الثلاث البشرية ، حيث يمكن لسعلة صغيرة أو عطسة مفاجئة تصيب أحد اللاعبين أن تطيح بهذا البناء «الراسخ كالبنيان» (ص ٩) ولا ينطق أدهم ، مجرد النطق ، . بهذه الخاطرة : «إن مجرد التفكير في العطسة أو السعلة ، وتصور هذا البنيان الشامخ وهو يتدربك فوق رأسه بين ضحكات الناس في الصالة ، لكنيل بأن يحدث الكارثة» (ص ١٠) .

وكان هذا أقصى ما استطاعت هذه الرؤية أن تنجزه قبل وقوع الكارثة في صيف ١٩٦٧ : مادعاها رئيس النظام نفسه

«الإشتراكي» للدولة سواء بسواء . لم ير حلمه هنا أو هناك ، فكان نصيبه السخرية من المعارضين والسجن من المؤيدين . لذلك كان التفكير في تأسيس «بنك القلق» امتداداً معكوساً للعبة السيرك التي انطلقت منها المؤلف . هذه لعبة وتلك لعبة ، ولكن الهرم البشري لم يخفف من معاناة «القلق» لدى الراقصين في جنون والاكليين في جنون ، وانقلب الهرم ، فأضحت قمته أسفل وقاعدته أعلى واسمه «بنك القلق» . وتستمر المفارقة في شخصية «منير عاطف» الرأسمالي السابق «ومن نعم الله أننا نسير على سياسة كل شيء بمشى مع بعضه مادام الجميع مع الدولة . ونحن كلنا مع الدولة والحمد لله» (ص ٩٨) . وكما أن أدهم وشعبان كانا مونولوجاً داخلياً للمثقف الضائع بين المفارقات الساخرة ، فقد جاء منير عاطف إشارة موازية في النظام الدلالي يصل بالمفارقة المركبة إلى حدودها القصوى . المستوى الخارجي للمفارقة أنه «الرأسمشتراكي» ، أما المستوى الداخلي فهو أنه ، دون تدخل من الدال في المدلول ، يقلب سيرك «الثلاث البشرية» في اللعبة الافتتاحية ، إلى «بنك القلق» في اللعبة الختامية ، وإذا به ، دون غيره ، قناة جيدة التوصيل للحرارة إلى «جهاز الأمن» . يحول الفكرة اليوتوبية لدى المثقف إلى نقيضها ، فهو يوظف حلم تصفية القلق من مجتمع الخوف إلى أحد أجهزة الرعب . ويتحول المثقف الحالم دون أن يدري - وهي ذروة السخرية - إلى أداة في جهاز نشر الخوف ، عكس ما يتوهم تماماً . بنك القلق الذي أرادته إنقاذاً من الخوف ، هو ذاته مكتب الأمن ، وهو ليس أكثر من مخبر . ولكنه لا يعلم ، أو أن جزءاً منه لا يعلم ، فالحكيم يضع شعبان داخله كالفارء الخفي . يقول أدهم «هذا مجتمع برجوازي داخل قماط اشتراكي . اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح» (ص ١٩٠) . أما شعبان فيستعير له الحكيم مشهداً من يرونتي في روايتها «جين إير» حيث يكتشف في الفيللا المهجورة التي تسكنها شقيقة فاطمة المجنونة أشرطة التسجيل التي يخفيها منير عاطف حين تسليمها إلى جهاز الأمن ، وهي الأشرطة التي يقوم أدهم وشعبان بتسجيلها لزبائن «بنك القلق» . وتبلغ السخرية محطتها الأخيرة حين يطلب أدهم من شعبان إبلاغ الشرطة .

غير أن البنية الداخلية للمفارقة هي أن المونولوج الشاعري

الثقافية لهذه الرموز مقابل الصمت عن المحورين الرئيسيين في رؤيا النهضة «المصرية» ، الليبرالية . ولم يكن خالياً من المغزى في هذا السياق أن يتدخل رئيس الدولة شخصياً لوقف المقالات النقدية اللاذعة التي كان يكتبها أحمد رشدي صالح في «الجمهورية» عام ١٩٥٧ عن أدب الحكيم ، ومنح المنفود قلادة الجمهورية من الطبقة الأولى ، ويصرح بما أصبح قولاً مأثوراً : «لقد تأثرت في شبابي بالكر برواية عودة الروح» . وبالرغم من أن الديمقراطية ظلت هاجساً ملحاً على وجدان الحكيم ومحفوظ ، إلا أن نقدهما «للسليبات» ظل في نطاق البنية الأساسية للنظام كأنها من مشاغبات أهل البيت ، أما الوطنية المصرية والليبرالية فقد ظلت «مكبوتاً» مسكوتاً عنه . لم يتخل عنه تكوينها الأصل لحظة واحدة ، فالوعى الغائب لم يكن بالمعنى الدارج الذى شاع بين الناس إثر ظهور كتيب «عودة الوعى» ، وإنما كان وعياً مكبوتاً ؛ فهو غائب عن العلن لا أكثر . وما إن أقبل الحكم الجديد ، برجيل العهد الناصري ، يحمل عالياً رايات «المصرية» و «الليبرالية» حتى تراءى للحكيم ومحفوظ وحسين فوزى ولويس عوض أنهم جميعاً وأمثالهم يستعيدون «وعيمهم» الغائب ، أو أن دورة الزمن آلت إلى الإفراج عن وعيمهم المكبوت . وجاء البيان النظرى المبسط في «عودة الوعى» أشبه بالمشور السياسى ، والبيان الفنى المبسط في «الكرنك» أشبه بالتحقيق الصحفى يعلنان الانسجام التام بين التكوين التاريخى الأصل - ثورة ١٩١٩ - وتحقق الحلم بعودة اسم «مصر» بدلاً من الجمهورية العربية المتحدة ، وبالنصر في حرب ١٩٧٣ بدلاً من الهزيمة .

تحت السطح كان اللقاء مع ثورة يوليو في بداياتها الأولى عند أعتاب المعادلة التوفيقية للنهضة «التراث والعصر» ، وكانت نقطة الافتراق عند أعتاب المعادلة التي شيدت الثورة مدخلها ولم تؤسس بناءها قط «القومية العربية والعالم» . وقد بدأ العهد الجديد التالى للمرحلة الناصرية كما لو أنه عودة إلى «جوهر» المعادلة القديمة ، إذ رفع شعار «العلم والإيمان» وشعار «مصر ذات السبعة آلاف سنة» وشعار «التعددية» بدءاً من المنابر إلى الأحزاب إلى حرية الصحافة . هكذا اكتشف الحكيم ومحفوظ نفسيهما في النظام الجديد ، يتحققان للمرة الأولى بعد ثورة ١٩٥٢ . لم يكن الأمر «مسايرة» للنظام الجديد ، أو التماساً

بسقوط دولة المخابرات . وبما أن كل دولة في العالم والتاريخ لا تستغنى عن جهاز الأمن . فإن الإداة التي ساقها الحكيم لتوسيع صلاحيات مؤسسة الأمن أقبلت من داخل البنية الثقافية - الاجتماعية للنظام أكثر اختراً وتبسيطاً من التركيب المعقد لأليات القمع وتغيب الحرية في مجتمع محدد وسياق تاريخي ملموس . كانت الثنائية التوفيقية في علاقة العدل بالحرية تسامياً بالثقافة الأصلية في علاقة النهضة بكل من التراث والعصر . وكانت «بنك الفلق» عنواناً بارزاً لأقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل ورؤياه النهضوية : الفصل المتعسف بين السرد والحوار ، التناظر والموازاة بين الأفكار ، اعتماد المقارعة أساساً مزدوجاً لمبنى السخرية في مقابلة المأساة .

بعد الهزيمة وحرب ١٩٧٣ أصدر نجيب محفوظ روايته «الكرنك» عام ١٩٧٤ وهو العام نفسه الذى أصدر فيه توفيق الحكيم كتيب «عودة الوعى» ، وقد شاء الكثيرون أن يربطوا بين هذين العملين وبداية الحملة على النظام الناصري السابق . لذلك لابد من وقفة قصيرة للقول بأن الانتماء الرئيسى للكاتبين كان دائماً لثورة ١٩١٩ فهما من جيل «الوطنية المصرية» و «الديمقراطية الليبرالية» مع ميل الحكيم إلى فكرة «المستبد العادل» التي ارتادها محمد عبده ، وميل محفوظ إلى الجناح الراديكالى في حزب الوفد المعروف باسم الطليعة الوفدية ، التي كان من أبرز قادتها محمد مندور وعزيز فهمى وتبقى الوطنية المصرية والديمقراطية الليبرالية بمثابة النسق الرئيسى لرؤيا النهضة في مرحلة «الاستقلال الوطنى» . ولما أقبلت ثورة ١٩٥٢ كانت في جانب منها استجابة لمشروع الحركة الوطنية السابقة عليها ، وفي جانب آخر كانت امتداداً وتطوراً ، وفي جانب ثالث كانت انحرافاً . أما الاستجابة فكانت لنداء الاستقلال الوطنى عسكرياً وسياسياً واقتصادياً . وأما الانحراف فقد كان عن الديمقراطية الليبرالية . ومن ثم فالأمر الطبعى هو الترحيب الحار من جانب جيل ثورة ١٩١٩ بمنحزات الاستقلال ، والتحفيز على القومية العربية ، والرفض للحكم الشمولى . ولكن النظام الثورى الذى يحتاج إلى دعم الواجهات الثقافية الموروثة عن النظام السابق ، أمكنه بالتدرج أن يلتقى بألمع رموزها في منتصف الطريق . أمكنه أن يعقد ما يشبه الصفقة غير المنطوقة غير المكتوبة : السلطة

عمود أن ما توهموه حلماً مكبوتاً يُبحث ويتحقق لم يكن إلا سراباً خادعاً ، لأن التاريخ لا يعيد نفسه ، ولأن «الموتنج» لا يستطيع أن يسقط فقرة كاملة من التاريخ ليصل بين ماضٍ وحاضر دون سياق . وتأكد مجدداً أننا مازلنا في «الفجوة المظلمة» بين معادلة للنهضة سقطت ، وأخرى لم يحىء أوانها بعد . ولكن الكاتب ، مهما بلغت عظمتها ، لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . لذلك بقيت الرؤيا القديعة تحكم الفكر والجمال في مفهوم الكتابة عند ذلك الجيل العظيم . لا يخلو من الدلالة توقف توفيق الحكيم عن الكتابة بعد «بنك القلق» التي شاركت أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس عشية الهزيمة صيحة الإنذار بأن «البيت» أبل للسقوط . كانوا من أهل البيت ويدركون أن غياب الديموقراطية عن أساماته الأولى قد أفضى بجدران البيت إلى الانهيار . وحين سقط البيت كانت رؤى باهم العظيمة قد أدت دورها وانتهت ، ولم تعد بمقدورها أن تلهمهم بناء جديداً للمجتمع أو الفكر أو الفن . لذلك جاءت «كرنك» نجيب محفوظ إفصاحاً عن تكرار مبسط لمقولة الحكيم في «بنك القلق» قبل ثمان سنوات : «إدانة جهاز الأمن» و«تجاوز» صلاحياته في مونولوجات متعددة ذات صوت واحد . أى أن تعدد الأصوات الذى غلبه الفرضية الليبرالية قد تشكل في البنية القصصية من التوصيف الخارجى ، وكأن الصوت مقسم إلى ذبذبات ترتدى كل منها ثوب «الشخصية» المنفردة . ولا مجال هنا أيضاً لفكرة «الشخصية» التي عرفناها في أدب محفوظ طيلة الستينيات نسقاً فرعياً من أنساق «غريب» كامى . وإنما نحن بإزاء غمط ذهني لإشكالية القمع يلعب فيها المثقف دور «الدال» ، وجهاز أمن الدولة دور «المذلول» .

في صفحة ٢٢ من الطبعة الأولى يقول الراوى «ظلت معلوماتي تركز على الخيال حتى أتيت لي بعد ذلك بسنوات أن تفتح لي القلوب المغلقة في ظروف جد مختلفة ، وتمدني بالخفايق المرعبة ، ونفس لي ما غمض على فهمه من الأحداث في إبان وقوعها» . بهذا المفتاح كانت الرواية التي يكتبها هذا الجيل قد بدأت رحلة التراجع عن أقصى ما وصلت إليه محاولات التجديد المتمثلة في أعمال محفوظ نفسه وفي رواية «بنك القلق» للحكيم . كان محفوظ في آخر أعماله قبيل الهزيمة «ميرامار» وبعدها «المرايا» قد اعتمد تعدد الأصوات - الحوار المضمربين

للأمان كما توهم الكثيرون وأشاعوا ، ولم يكن الأمر جزءاً من «حملة» مخططة أو مديرة على النظام السابق . وإنما كان الأمر ببساطة إفراجاً للمكبوت من «الأسر» الذى علت أسواره أكثر من عشرين عاماً بمغريات السلطة الثقافية وإرهاب القمع . لذلك كانت الصدمة عاتية من جانب الجمهور العريض من «مواقف» الكاتبين المؤيدة للعهد الجديد ، لأن هذا الجمهور لا شأن له بالمكبوت أو المسكوت عنه ، ولأن مضاعفات الإفراج عن المكبوت - وهذا هو الأهم - كانت قد خرجت عن إطار ثورة ١٩١٩ إلى زمن جديد . كان مستحيلاً إسقاط العشرين عاماً التالية لثورة ١٩٥٢ من التاريخ . كانت «الثورة» قد تحولت إلى قيمة معيارية وعلامة فارقة بين عصرين . لم تكن المسافة بين نهاية النظام الملكى وبداية عصر الانفتاح فراغاً يمكن تجاوزه ، والتعامل مع التاريخ كأن عهد الانفتاح هو «التطور» الطبيعي و«الامتداد» المستقيم للعهد السابق على الثورة . كان الزمن قد امتلأ بأجيال جديدة وبنيات اجتماعية - اقتصادية - ثقافية جديدة . أصبح هناك «مجتمع» جديد محلياً وعربياً وعالمياً . ولم تعد «الوطنية المصرية» هي ذاتها الرؤية الرومانسية لمرحلة الكفاح الوطنى في ظل الاستعمار ، ولم تعد «الليبرالية» هي ذاتها الرؤية الديموقراطية التي أبدعتها مصالح الرأسمالية الوطنية في ظل حزب الوفد . وإنما استدعت الوطنية المصرية الجديدة ، برفقة سقوط المعادلة التوفيقية للنهضة ، انفتاحاً من نوع جديد مشبعاً بروح «الانفصال» عن العرب و«الاتصال» بإسرائيل . وهو ليس انقلاباً على المدخل الناصرى إلى معادلة القومية العربية والعالم فحسب ، بل كان الأمر انقلاباً على ذروة أجماد الوطنية المصرية في ظل حزب الوفد ، حين وضع مصطفى النحاس حجر الأساس لجامعة الدول العربية عام ١٩٤٥ .

كان مفهوم الوطنية المصرية قد تغير من زمن إلى آخر . وكان المفهوم الليبرالى أيضاً قد تغير حتى إن تقنين الأحزاب والصحافة وترسانة القوانين المعادية للحريات لم يعرفها أى عهد سابق في تاريخ مصر المعاصر كما عرفها العهد الممتد طيلة السبعينيات . أقبل شهر سبتمبر ١٩٨١ بالمشهد الاستثنائى الفاجع باعتقال رموز ألبان الطيف السياسية في مصر كلها ، مما أفضى إلى المشهد الاستثنائى الآخر ، بعد شهر واحد ، باغتيال رئيس الدولة بين ضباطه وجنوده في ذكرى انتصاره على «العدو» .

هكذا شاهد الحكيم و محفوظ وحسين فوزى وزكى نجيب

وجهات النظر المختلفة حول حدث واحد - وهو التعدد الذى ارتدته صوفى عبد الله فى «عنة الجسد» ١٩٥٩ ، وفتحى غانم فى «الرجل الذى فقد ظله» ١٩٦٢ ، وعمود دياب فى «الظلال فى الجانب الآخر» ١٩٦٤ . ولكن «ميرامار» ، النبوة ، و«المرايا» ١٩٧٢ الشهادة ، كانتا ذروة البنية الليبرالية فى تحميم الدال الخيالى والمذلول المرجعى داخل النص وخارجه . وكانت اللغة الكلاسيكية عند محفوظ قد تنازلت عن تركيبها المعجمى لمصلحة التجديد المرتقب من خلال الارتحال فى أغوار الذات المستقلة عن العقل الجمعى . ولكن تحديث الحكيم المستمر للغة جعله يحرز سبق فى تشكيل الخيال الجمالى ، وانقسمت الرواية بين ذات مونولوجية فى الحوار ، وذات خارجية «تمثل» ضمير الغائب .

فى «الكرنك» هناك الراوى الكلاسيكى فى أكثر أحواله تبسيطاً وتقريبية ومباشرة ، ولسنا بإزاء رواية تسجيلية . بل الخروج المعلن للبنى الروائية عن كينونتها المستقلة بإقحام عنصر خارجى يفرض نفسه على السياق ، ويشكل «الوقائع» وفق ترتيب لا علاقة له بتعدد الأصوات . لا قرنفلة صاحبة العزالتيد والمقهى الجديد ، ولا إسماعيل الشيخ أو زينب دياب أو خالد صفوان ضماير تتكلم . ليست «أصواتا» داخلية فى الواقع الروائى ، وإنما هى أصداء لصوت مكبوت فى ثنابا «الحوار» الذى يديره الراوى مع كل منهم . وهو نفسه صوت المؤلف . لذلك تنازلت الرواية عن جنسيتها وأمست تحقيقاً صحفياً .

ومرة أخرى يتخذ نجيب محفوظ كالحكيم من المثقف اليسارى مادته المحركة لخيوط «الحدث» ، ومن رجل الأمن مركزاً لبلورته . مرة أخرى كذلك يدفع «المتاضل» من أجل التغيير إلى أداة تطارد قوى التغيير . وهى المفارقة التى أجاد الحكيم صياغتها للتدليل على أن «الآلة الجهنمية» لا تقبل بغير «مع» أو «ضد» . وهى مفردات معجم خالد صفوان ورجاله فى «الكرنك» . ولكن مثقف الحكيم كان «المطلق» للعداة الذهبية ضمن قيود التصنيف والتنظيم والفعل ، مما أتاح لرؤياه نوعاً من الشمول . وقد اختار محفوظ بدوره أحد «الأصوات» ليكون من «أبناء الثورة» المؤمنين بها ، ليصل بآلية القمع إلى نهايتها القصوى حين تآكل الثورة أولادها . غير أن الدلالة فى

اخفاختين هى تجاوز «الأمن» لحدود التصنيف ، فهو يريد عملاء لا مناضلين ، حتى لو ناضلوا عن الدولة التى يجرسها

يسأل الراوى منير أحمد :
«تحت أى صفة سياسية يمكن أن أصنفك ؟»
فقال بضجر :

— اللعنة على الصفات جميعاً .
— من حديثك اقتنعت بأنك تحترم الدين ؟
— ذلك حق .
— وفهمت أيضاً أنك تحترم اليسارية ؟
— ذلك حق .
— إذن فما أنت ؟
— أريد أن أكون أنا بلا زيادة أو نقصان

(ص ١٠٦)

وهو نفسه «الحوار» الذى دار بين أدهم وأحد زبائن «بنك القلق» .

وإذا كان منير عاطف فى «البنك» هو مفارقة الرأسمشتراكى ، فإن خالد صفوان فى «الكرنك» هو انبساط المفارقة إلى عناصرها الأولية :

«براءة فى القرية»
وطنية فى المدينة
ثورة فى الظلام
عين سحرية تعرى الحقائق
عضو حتى يموت
جرثومة كامنة تدب فيها الحياة» (ص ١٠١) .

كان الحكيم معنياً ، على غير ما هو متوقع ، بالتناقض «الاجتماعى» فى جوهر المفارقة - بمعن السخرية فى أصل التكوين - أما نجيب محفوظ فقد عنته «النهايات» المتسقة مع جوهر المقدمات : القمع . وهذه ملاحظة تكشف التماثل فى الماهيات بين الكاتب وزمانه ، فالحكيم الذى لم يكن مشايحاً لأية راديكالية اجتماعية يحرص على فضح التناقض المستتر بين المتناقضات . وصحيح أنه لم يسبر غور العلاقة بين هذا التناقض والقمع ، لكنه فضح ظاهرة «التلفيق» الاجتماعى الذى يمكن أن يودى إلى الكارثة . بينما نجيب محفوظ المعروف بانحياز الاجتماعى النسبى اكتفى باختيار (اليسارى) ضحية

انتهاك عرض زينب دياب وتحولها مع إسماعيل الشيخ إلى مرشدين ، والعجز الجنسي يصيب حلمى حمادة . نتائج جزئية تصوغ تحقيقاً صحفياً متأخراً عن مواعده . وهكذا تراخت أوصال الرواية التقليدية التي حاولت التجديد عقداً كاملاً ، ثم آلت دورتها إلى انتهاء .

ولم يكن اليسار الماركسي منذ نشأته في مصر بمعزل عن معادلة النهضة التوفيقية من منظور يختلف في الوجهة السياسية اختلاف بقية الاتجاهات الثقافية في هذا الوجه . كان كل اتجاه يرى « التراث » من زاوية وظيفية ، وكذلك « العصر » . كان البعض يرى التراث هو القيم الإسلامية العامة ، وكان البعض الآخر يراه في التراث التاريخي المصري ، وكان هناك من يراه في التراث الوطني الحديث والمعاصر . واعتقد الجميع أن « العصر » هو الغرب ، ولكن بعضهم رآه في التكنولوجيا والبعض الآخر في الفكر الأوروبي بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وفي هذا « الفكر » اختلفت الرؤى بين الاتجاهات الليبرالية والماركسية والوضعية . وكان الاختلاف ، بالطبع ، امتداداً للاختلافات السياسية والغايات الاجتماعية والمصالح الاقتصادية . ولكن الاتفاق كان في العمق حول معالجة النهضة بشائيتها التوفيقية . ولم يكن الماركسيون خارج هذا الاتفاق . وإذا كان الليبراليون أو الوضعيون قد عنوا بترجمة بلزاك وزولا وموبسان ، فقد اهتم الماركسيون بنقل جوركي وتشيكوف وشولوخوف ، وكان هؤلاء وأولئك يتمتعون جميعاً إلى شجرة واحدة هي الثقافة الغربية . ومن ثم لم يكن هناك فارق نوعي بين بناء الرواية المسماة تجاوزاً - في تاريخنا الأدبي المعاصر - بالرواية « الواقعية » أو « الاشتراكية » ، وبين الرواية المسماة تجاوزاً أيضاً بالرومانسية أو غير ذلك من مسميات ، واضعين في الاعتبار فحسب الفوارق الطبيعية بين المواهب والخبرات والفوارق المكتسبة من الاتجاه السياسي . أما ما عدا ذلك ، فلم يكن ثمة فارق نوعي بين « مفهوم الكتابة » عند عبد الرحمن الشوقري أو إحسان عبد القدوس ، أو بين إبراهيم المازني وإبراهيم عبد الحليم ، أو بين خليل قاسم ونجيب محفوظ . كان مفهوم الحسبة هو التوفيق بين هذا النسق من التراث - أو ذاك - ومصادر « العصر » المتباينة تبين الثقافة « الغربية » .

القمع ، ولكن آلية القمع هي التي عتته في المقام الأول . والتناقض الوحيد الذي أشار إليه كان بين هذه الآلية وأحد عناصرها ، يفتح أبواب قنطرة ، الراقصة السابقة صاحبة الكرنك حين قالت :

« توجد حولنا أسرار

انتمت :

- ربما

- بل هو مؤلم ، جميع الناس يتكلمون ولكن من الذي يبلغ الكلام ؟ » (ص ٢٧) .

والكاتب لا يتردد في المصادرة على المطلوب من خارج النص حين يقول في لحظة سابقة على « تعدد الصوت الموحد » حرفياً « وعجبت لحال وطني . إنه رغم انحرافاته يتضخم ويعظم ويتعمق ، يملك القوة والنفوذ ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ ، يبشر باتجاه إنساني عظيم ، ولكن ما بال الإنسان فيه تضائل وتهاافت حتى صار في ثقافة بعوضة ، ما باله يمضي بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية ، ما باله ينهك الجبن والنفاق والخواء ؟ » (ص ٢٨) . ثم يقرر: « إن الآلة الجهنمية تطحن أول ما تطحن أصحاب الرأي والإرادة ، فماذا يعني هذا ؟ » (ص ٣٣) . وتتحول القصة كلها ، بعدئذ ، إلى جواب هذا السؤال ، أو أنها تعيد إنتاج الجواب المضمر في السؤال . بهذا المعنى فالقصة جواب سابق على السؤال ، ولا تشكل منظومتها الدلالية سؤالاً . والمفترض أصلاً بناء « القمع » على هيئة سؤال ، الأمر الذي شاده أرثوذكسنا في « ظلام في الظهيرة » وجورج أورويل في « ١٩٨٤ » . في عمليهما - أيا كان اختلاف الجماليات والدلالات - ارتسم القمع في سفر التكوين « الثوري » على هيئة شجرة من الأسئلة ، جذرها في أرض الأطروحة الاشتراكية ، وجذعها في أرض التجربة الاشتراكية ، وفروعها متطلقة في سماء تغني للاشتراكية ، ولكن عصاريتها جارية في شرايين القمع . ولم ينتظر كلاهما ولم يمش أحدهما ليزهو بالرؤية والبصيرة الحادة . لم تكن « نبوءة » بل وعياً راسخاً بضرورة السؤال . أما حين تصبح القصة جواباً مطروحاً على الأرصفة ، ولا يملك الكاتب رؤيا السؤال ، فإن العمل يخرج على « مفهوم الكتابة » هكذا تصبح « النهاية » مجرد إداة لآلية القمع دون الدخول في معقل أسرارها الخفية :

توفرت للطوخي كافة سبل الاختلاف عن الحكيم ومحفوظ من حيث الإطار المرجعي للتجربة التي عاجلها في روايتهما : تيسر له البعد الزمني عن الدال والمدلول ، وتيسر له أنه يتمي إلى التكوين الواقعي للمثقف اليساري الذي تخيله الكاتبان الكبيران ، وتيسر له أنه من الجيل الأوسط الأقرب إلى روح التجديد المعاصرة لتاريخ الكتابة . كنا نتوقع إذن أن نطل معه على مشارف رؤية جديدة لإشكالية القمع ، تخترق البنية الأساسية التي سبق للآخرين أن قاما بالبناء فوقها ، فماذا حدث ؟

بذل الكاتب جهداً خارقاً لتجديد البنية الروائية ، إذ شرع منذ البدء يذق أبواب الفانتازيا ، حين افتتح النص بأن « الفار هنا فار حقيقي وليس رمزاً ، والمحاكمة التي جرت له محاكمة حقيقية » (ص ٧) . ويسارع الكاتب إلى إفساد هذا المدخل منذ البداية أيضاً حين يقول : « ولابد أن نؤكد من الآن أننا لسنا حيال إحدى قصص العبث وشططحات الخيال » (ص ٨) . هذا الارتباك الشديد بين الوعد بالحلُم الكابوسي والإيهام الشديد بالواقعية ، هو الذي يسبب شرخاً بنائياً بطول العمل وعرضه . كان « الفار » شبيهاً بحشرة كافكا ، ولكن الكابوسي الكافكاوي هو ذاته البنية الروائية بكاملها دون أي « تنويع » واقعي أو رمزي . أما في « محاكمة فار » ، فنحن برفقة إسماعيل يسرى الشاعر ، وكمال البدرى المحامي وأحمد رضوان المستشار والمناوي الموظف الصغير ومنصور البهاوي المجند الهارب ، وعرفان أبو الليل ، وحازم سعد الطالب والصحفي الناشئ ، وإبراهيم العلائي عامل النسيج في « زنزانة » . والبداية « لحظة نوم » أو غيبوبة أولئك الذين أمضوا خمس سنوات في « سجن المحاريق » ، النائي في الصحراء ، لا يعينهم من شئون الحياة سوى الإفلات من الفناء دون أمل .

نحن إذن إزاء « المثقف اليساري » في حصار القمع ، وليس الموظف الصغير أو الشريد أو عامل النسيج إلا من قبيل التعليقات البشرية التي تحيط « المعنى » بالهامش . وسوف تبدأ الفانتازيا بظهور الفار الذي يصطدم بالمناوي أثناء نومه . ويدور الحوار حول مستقبل الفار ثم الاتفاق على محاكمته . ومرة أخرى ما أبعد « محاكمة » كافكا عن محاكمة الطوخي ،

وعلى الصعيد الوطني لم تكن مفاجأة أن يلتقي قطاع من المبعوثين اليسار المصري ، بتجلياته وأطروحاته المختلفة ، مع المعهد الناصري بالذويان في منظومته الفكرية والمؤسسية ، وأن يلتقي قطاع آخر ، هو امتداد أحيانا للقطاع السابق بالأساء ذاتها أو بانضمام أساء جديدة ، مع المعهد المنقلب على الناصرية . والمغزى أن اليسار لم يفلت من إسار المعادلة النهضوية إبان ازدهارها وسقوطها . ومن ثم كان هناك في صفوف اليساريين من دعم « مصرية » عهد الانفتاح و« ليبراليته » . ولم ير البعض مفراً من تأييد التداخليات المنبثقة عن دولة « العلم والإيمان » بما فيها الصلح مع إسرائيل ، أو ما سمي بالسلام . وكانت رواية « فجر الزمن القادم » التي انتهى عبد الله الطوخي من كتابتها في أغسطس ١٩٧٨ ونشرها في العام التالي علامة بارزة في هذا السياق . ونستطيع أن نلاحظ « السرعة » في كتابتها ونشرها على نحو مواز لحركة الحكم السياسية بين زيارة القدس المحتلة وإبرام المعاهدة مروراً باتفاقيات كامب ديفيد . وهو التوازي نفسه بين خطوات الحكم الجديد والتأييد السياسي الذي ناله من بعض المثقفين والسياسيين اليساريين . ومن ثم أصبحت النتيجة واحدة أو متقاربة أو مشتركة بين دعاء الوطنية المصرية والليبرالية وبعض دعاة الاشتراكية . والأصل هو الاشتراك في معادلة النهضة والسقوط .

وكان عبد الله الطوخي نفسه هو الذي كتب ونشر « محاكمة فار » عام ١٩٨٥ بعد أقل من عشرين عاماً بقليل على صدور رواية الحكيم « بنك القلق » ، وبعد أكثر من عشر سنوات من صدور « كرتك » نجيب محفوظ . وبغض النظر عن « أحجام » المواهب والخبرات والرصيد بين الكتاب الثلاثة ، وبغض النظر عن المسافة بين جيل وجيل ، وبغض النظر أخيراً عن الرقعة الزمنية التي تفصل بين العمل الأول والأخير وما تعنيه من تراكم سابق على هذا العمل ، فإن أيلولة « مفهوم الكتابة » من حذو الأقصى في محاولة التجديد ، إلى الحذو المبسط الذي تراجعت عنه المحاولة عند نجيب محفوظ ، إلى الحذو الذي وصلت إليه تجربة الطوخي هو الذي يعيننا في تبين استحالة تكرار المحاولة واستحالة معاشيتها لمفهوم آخر للكتابة قام في الأصل على أنقاض المفهوم الجديد .

فأر . بل إن المحاكمة ذاتها - بوصفها بقية للزنازة - تحول إلى « سلطة » . ومن الممكن للسلطة أن تشكل تعويضاً خيالياً عن واقع الحال ، لولا أن المحاكمة اتخذت مساراً معاكساً للتعويض أو الإشباع هو « الشكوى » من السلطة الأخرى . أى أنه كانت هنا في المحاكمة ذاتها سلطتان حاضرتان ، إحداهما في موقع التحقيق والأخرى في موقع « الدفاع » وليس التخيل ، وهكذا فقدت الفانتازيا ركنها الكين ، فالشاعر يروى قصته مع الجواسيس (ص ٣١ - ٣٣ و ص ٣٦) ، وتغيب العلاقة الفنية بين الفأر والمناذبي (ص ٣٨) ، فيغدو الفأر « أسياً » فقط للجاسوس ، نوعاً من الهجاء ، ويصبح اللعبة أن « الجاسوس بين الزملاء » أشبه ما يكون بلعبة الكراسى الموسيقية ، فيتناقص التخصيص مع التعميم ، وتغدو « الكلمة » في المطلق الليبرالي هي الخلاصة المبسطة للإشكالية المعقدة في آلية القمع . وهي ذاتها الخلاصة التي ينتهي إليها الحكيم ومحفوظ في اختيار المثقف ، وبالذات المثقف اليساري المشتغل بالكلام ، مما يوقعنا مجدداً في ثغرة التناقض بين الصفة والموصوف . ولكن هذا الاختيار المنسجم مع رؤية الحكيم ومحفوظ بين المقدمات والنتائج يفتقد الاتساق في قصة الموظف الصغير - المناذبي - مثل الادعاء (ص ٦٥ - ٧٥) والذي ينتهي « اعترافه » بأن الأمر لم يكن لعبة (ص ٦٩) . وتنتهي القصة كما لو كانت الجاسوسية ترادف السلطة ولا علاقة لها بهوية الحكم ، فالمحاكمة لمن ؟ ربما كانت الاعترافات والحجيات نوعاً من التبرير والتطهير ، بحيث تعود الإشكالية في موازاة النص وليست اختراقاً له . لذلك أقبلت اللغة توصيفاً خارجياً ، فالمونولوج داخل السرد ليس حواراً داخلياً ، وتمتزع التراكيبات الإخبارية الصحفية بالشعارات السياسية والاجتماعية في تكوين إيقاعي بعيد عن التواتر قريب من التوتر الانفعالي غير المحايد ، إذ يتحول الراوى إلى « صديق الجميع » يداعب الذاكرة تشفعا للأقوال ، ويقف على حوافي المخيلة مستتراً بالأفعال .

وتلك هي النهاية التي وقعت لهذه الرؤية قبل عشرين عاماً من كتابة الطوخى لقصته . نهاية « مفهوم » للكتابة بلغ أوجه قبيل المزمعة في ١٩٦٧ ، وبينما كان هذا المفهوم على أيدي كبار مظلة للتجديد ، أسى بعدها كتابة خارج الكتابة مهما كان

هي ذاتها المسافة بين « المسخ » والفأر . الشاعر الذي يذكرك بمثقف الحكيم هو الذى يحسد بأن الفأر جاسوس من نوع جديد أبدعته تكنولوجيا الأمن . وليست المحاكمة إلا محاولة للإقناع و « التشخيص » الذى ينتهى أولاً بتبرير المنطوق ، وينتهى ثانياً بتحول الفانتازيا إلى مجرد « تشبيه » . أى أن حوار المحاكمة لم يكن أكثر من مونولوج الشاعر ، لا يحتاج أصلاً إلى « التعدد » ، كما أن « اكتشاف » الجاسوس لا يستدعى لعبة الفأر إلا من قبيل تحويل النص من قصة إلى قصيدة هجاء . وقد أراد الكاتب أن يستنفذ السخرية الكامنة في شخصية المناذبي الهامشية - الموظف الصغير - فجعل منه محامياً عن الفأر ، الجاسوس ، وإذا به في النهاية هو نفسه ذلك الفأر الجاسوس . ما أكثر أوجه الشبه بين مونولوج الحكيم الذى أحاله عسفاً إلى حوار وبين « محاكمة » الطوخى التي لم تكن أكثر من مونولوج ، وكذلك أوجه الشبه بين محور الجاسوسية في « بنك القلق » و « الكرنك » و « محاكمة فأر » وإن كانت الأخيرة أقلهم حظاً من حيث انفصام البنية الدلالية لدرجة التشرذم .

استخدم الطوخى منذ البدء مستويين متعارضين لمحاصرة « القمع » في حالة تلبس . أما المستوى الأول فهو السجن أو الزنازة ، ولكنه السجن العبثي ، فحازم الصحفي الناشئ لم يكن أصلاً في المظاهرة التي أقيمت بسببها إلى السجن ، وهي سخرية من تطاول أجهزة الأمن ، ولكن هذا التطاول يستمر في حالة منصور المجدد الهارب الذى يدخل المظاهرة بمحض الصدفة ، والمناذبي الموظف الصغير بسبب نكته ، والمستشار أحمد رضوان من أجل المنصب ، والشريد عرفان أبو الليل من قبيل الخطأ . وهكذا فنحن في « زنازة » عبثية . وكان يمكن لهذا العبث أن يتخذ دلالة القصوى ، التي لا علاقة لها بإشكالية القمع ، بوصفها قاعدة بنائية . ويصبح « العبث » نفسه المحور الدرامي ، وليس القمع الذى يتحول هامشاً على هذا المحور . ولكن سخرية المقارقة العبثية لا تلبث أن تتوارى خلف المستوى الثانى ، وهو المحاكمة للفأر الذى لم يكن إلا قناعاً للجاسوس المناذبي . وهذا هو الفرق الحاسم بين الرؤية الثاقبة للحكيم ومحفوظ ، حيث يتحول « المناضل » إلى جاسوس في آلية القمع - وما ينبثق عن ذلك من نظام دلالي - وبين الرؤية التبسيطية للجاسوس التقليدى في « محاكمة

صاحبها من الكبار أو غيرهم . كان المفهوم أكثر عمقا من الألوان السياسية الشائعة من يمين ويسار ووسط ، وأكثر غورا من المسافات الزمنية بين أجيال تلك الرؤية التوفيقية سواء في الواقع الاجتماعي أو في مفاهيم الكتابة . كان الانهيار شاملاً لأركان تلك النهضة في الواقع والخيال .

غير أن ظاهرة جديدة كانت قد ولدت طيلة سنوات « المائزق » الذي واجه أصحاب معادلة النهضة ، إذ ظهر الجيل الذي تواضعنا على تسميته حينذاك جيل الستينيات ، قبيل الهزيمة وغداتها ، وهو الجيل الذي يمكن تسميته أيضاً جيل الثورة المهزوم ؛ فهو ليس جيل الثورة فقط ولكنه جيل الهزيمة أيضاً ، جيل الحلم والكارثة ، لم يكن من صنّاع الحلم ، تلك كانت مهمة جيل الأربعينيات ، ولم يكن من صنّاع الكارثة فنلك أيضاً كانت نهاية الأربعينيات ، وإنما كان ضحية الحلم والكارثة معاً .

ولأنه لم يكن من صنّاع الحلم ؛ فهو لم يكن من مهندسي معادلة النهضة التوفيقية ، بل كان الرادار أو زرقاء اليمامة وقد استشعرت في وقت مبكر الخطر المقبل . وعندما تحقق الخطر لأن أحداً لم يصدق راحت تبحث وسط الانقراض عن رؤيا جديدة . هكذا لم تحل معادلة جديدة مكان المعادلة القديمة ، وإنما كان البحث عن رؤى جديدة هو الانطلاقة الطبيعية لجيل الستينيات . و « البحث » كان في الواقع والفكر والفن على السواء . و « البحث » مفهوم في الكتابة يضع كل شيء موضع « سؤال » : اللغة والإطار المرجعي ومستويات المعنى والنظام الدلالي جميعاً .

ولم يكن مصطلح « جيل الستينيات » أكثر من أداة إجرائية للتفرقة بين أجيال الرؤيا القديمة للنهضة ومعادلتها التوفيقية الجاهزة الجواب ، وبين هذا الجيل الذي « يبحث » عن رؤى جديدة في ظلام الهزيمة العاتية لتلك النهضة التي سقطت . ولكن البحث عن رؤى ظل روح الستينيات الباقية ، إلى يومنا ، مهما تعددت الأجيال الزمنية ، بحيث لم تعد الأداة الإجرائية المسماة بجيل الستينيات كافية أو قادرة أو مبررة في استكشاف آفاق وتحليلات البحث عن رؤى في الكتابة خلال

ربع القرن الأخير . لم تعد الستينيات جواباً على سؤال ولا أنجزت رؤيا متكاملة الأركان كتلك التي كانت ، وإنما أصبحت مناخاً لهزيمة مستمرة اكسبت أجيالاً لا جيلاً واحداً ، بحيث انتفت الضرورة الأصلية لحصرها في زمن نشأتها . ولأن « البحث » ظل عن رؤى ، لا عن رؤيا واحدة ، فقد تعددت الأجيال والبحث واحد ، أما الإبداعات فقد أمست عدداً لا يحصى من التباينات والتجارب لا يدل عليها « الجيل » الذي تنسب إليه زمناً . لم يعد التفرد بين جيل وجيل بل بين تجربة وأخرى وبين كتابة وكتابة .

وكان معظم الروائيين الجدد قادمين من أوساط اجتماعية مغايرة ، إلى هذا الحد أو ذاك ، عن مستويات البيئة الاجتماعية للجيل السابق ، إذ كانت أكثر تواضعاً تشكل فيها المعاناة المباشرة نسيجا خشنا لسؤال حول حياة البيئة المبكرة وسؤال تلقائي حول حياة الفرد المثقف . وكانت ثقافة هؤلاء الوافدين من ريف الدلتا أو الصعيد أو الأحياء الشعبية في العاصمة أقرب وأبعد ما تكون إلى « اليسار » المعاصر لهم من حيث الأفكار ، والثقافة الشعبية من حيث القيم ، وإلى الآداب والفنون المنتمدة على الأصول الأكاديمية من حيث الجماليات والبنية المعرفية . وكسنت « الرفقة » التي عرفناها قطاع ضيق من جيل الأربعينيات ، حيث يتجاوز الشاعر والتشكيل والروائي والسينمائي في « درب اللبانة » أو صالونات « الفن والحرة » أو مجلة « التطور » أو تنظيم « الحزب والحرة » ، هي الموروث غير المقصود أو غير المستهدف في حياة الجيل الجديد بدءاً من « القورية » إلى « كتاب الغد » مروراً بالأتلييه وجاليري ٦٨ والتنظيمات اليسارية التي ملأت الفراغ الناشئ عن حل المنظمات الشيوعية الكبيرة بعد « الخروج الكبير » من وراء الأسوار بعام واحد (١٩٦٥) . ولم يكن انضمام الغالبية العظمى من أعضاء هذه المنظمات إلى « الاتحاد الاشتراكي » ، أفراداً ، إلا علامة فارقة بين جيل وجيل تضاف إلى العلامات الأخرى التي أفقت في مجملها إلى الهزيمة بمعناها الشامل . كان الانضمام إلى « الاتحاد الاشتراكي » في واقع الأمر اعترافاً مبكراً بإخفاق الحركة الماركسية وما تحويه من « فكر » قاصر عن إدراك الواقع لانتسابه أصلاً إلى الفكر التوفيقى المبسط . وكان التسليم للحكم الشمولى إقراراً بالهزيمة الواقعية داخل الأسوار

صفة الاستمرار والتراكم . وفي الرواية المصرية الجديدة على وجه الخصوص يشكل التراكم سؤالاً دلاليًا و « بحثًا » تركيبيا يبدع أحداث ذات سمات متميزة تشارك بطابعها الفريد في حوار الحداثة العام على صعيد العالم . وهي بذلك تنفي المفارقة الكائنة في بنية المعادلة التوفيقية للنهضة القديمة ، حيث كان استزراع « الشكل الغربي » - كما دعوه لأكثر من قرن - في الأرض الوطنية يعني غلبة التجديد من المقامة إلى « الرواية » أو القصة أو المسرح . أما المفهوم الجديد للكتابة فلا يفصل بين شكل ومضمون ، ولا يستحضر « شكلاً » جاهزاً أو معدلاً أو منقحاً من خارج البنية الشعرية للكتابة ذاتها . لا توفيق هنا ولا ثنائية . وأيضاً ليس من « تأصيل » بمعنى استحضار صياغات تراثية قديمة وملئها بمضمون عصري جديد ، فهذا النوع من التأصيل كالنوع الآخر من العنصرية يبنى على استحضار ما هو خارج البنية الشعرية للكتابة على أساس الثنائية التوفيقية ذاتها . والمفهوم الجديد للكتابة قائم أصلاً على أنقاض الاستحضار الخارجى وثنائيته التوفيقية هذه .

ونحن نلتقى بالإطار المرجعي الجديد - السجن والهزيمة ، أو القمع المركب للإنسان والوطن - في كتابة أحد أبناء الجيل المعتقل في شتاء ١٩٦٦ حتى صيف ١٩٦٧ وهو جمال الغيطان (١٩٤٥) الذي نشر مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٩ ويتضح فيها أمران : القمع هاجس ملجأ للدرجة القصوى (راجع خصوصاً قصة « أيام الرب » و « هداية أهل الوري لبعض ما جرى في المقشرة) . والأمر الثاني هو الحوار مع التاريخ المصري من خلال مؤرخه ولغته وشخص وقائمه . ونتبين من الأمرين معاً أن هذه « القصص » القصيرة في غالبيتها أقرب لأن تكون « مسودات » موجزة لأعمال روائية لم تكتب بعد . ونتبين كذلك أن الكاتب يكابد مشقة البحث عن رؤى جديدة عبر مفهوم جديد للكتابة .

وسوف نصبح « الزيني بركات » التي شرع في الاحتشاد لها تفكيراً وكتابة بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٧١ وقد باشر نشرها على حلقات في المجلة الأسبوعية المعروفة « روز اليوسف » عام ١٩٧٣ ، ثم صدرت في كتاب للمرة الأولى عام ١٩٧٥ اقتراحاً يصل إلى حد « المشروع » لحداثة روائية لا تعاني من حالة « الفصام » بين طرفي المعادلة القديمة ، حداثة لا تنفي ذاتها

من قبل أن تسفر عن نفسها خارجها . وكان ذلك مساهمة مباشرة في « الهزيمة » التي وقعت بعد عامين للنظام والوطن ، ذلك أنها كانت مساهمة عملية في تعييب الديمقراطية بإنهاء مفهوم المنبر المستقل عن منبر السلطة ومنح هذه السلطة التي عانوا في سجونها الأهوال تبريراً من « المناضلين » بالمضى في الطريق المضاد للديمقراطية . أي أن حل المنظمات الشيوعية في حد ذاته كان إقراراً بواقع سابق على قرارات الحل ، ولكن انعكاسه على المجتمع الثقافي والسياسي تجاوز حدود الشيوعيين إلى علاقة السلطة القائمة بالمجتمع ككل . وهي علاقة « القمع » التي تعرضت بعد أقل من عام من الهزيمة (فبراير ونوفمبر ١٩٦٨) إلى أعنف مظاهرات معارضة من الطلاب والعمال والمثقفين لم تعرفها البلاد منذ عام ١٩٥٤ .

وهكذا كانت اعتقالات ١٩٦٦ في أوساط الشباب اليساري فارقة بين جيلين في الرؤية اليسارية للسلطة والمجتمع . كان الجيل السابق قد انصهر في بوتقة النظام الشمولي وانتهى به المطاف - كاجيل الليبرالي - إلى مسايمة النظام الوافد على أنقاض الهزيمة . أما الجيل الجديد الذي كان راداراً كترقاء الإمامة يرى الكارثة قبل وقوعها ، فقد كان وراء الأسوار حين وقعت ، يبدش ولادته وشرعية البحث عن رؤى جديدة .

كان السجن والهزيمة المرتبطين زمنياً في خط موصول بمثابة الإطار المرجعي الجديد الذي يحل مكان السد العالي والألف مصنع والإصلاح الزراعي وتأميم القناة والتصميم والقطاع العام والجللاء البريطان في الإطار المرجعي السابق . وارتبط مصير العدل الاجتماعي بغية الديمقراطية في الوصول إلى الكارثة . كان القمع من الآن فصاعداً أكثر شمولاً من السجن المحدد ، ولم تعد آليته مستقلة عن آلية السلطة بحيث تحولت الوسائل إلى غايات . السجن والهزيمة مدخل من صلتين ، خرجت الديمقراطية من إحداها والعدالة من الأخرى . وبقي « القمع » نظاماً دلاليًا مستمراً انطلقت منه الكتابة الجديدة عامة ، والرواية الجديدة خاصة ، باعتبارها البنية الأكثر اتساعاً وعمقا وقدرة على الحركة في الظلام بحثاً عن رؤى جديدة .

وليست مصادفة أن يشكل « القمع » محوراً رئيسياً في الرواية المصرية - والعربية - على اختلاف اتجاهاتها ، محوراً يتخذ

خارج الزمن باستحضار « الغرب » بالرغم من الوجود الروائي لشخصية الرحالة الإيطالي أو باستحضار « التراث » بالرغم من الوجود الروائي لشخصيات ووقائع ولغات التاريخ . لم يكن هناك « استحضار » من خارج الزمن الروائي أو المكان الروائي .

ونحن بالطبع ، منذ البداية ، أمام العنوان « الزينى بركات » إزاء عنصرين تاريخيين ، أولهما الشخصية والآخر هو التاريخ ، ولكن هذا المستوى من المعنى يوجب فحسب الدلالة غير الشخصية غير التاريخية فالرواية ليست « عن » الزينى أو حوله ، كما أنها ليست « عن » المرحلة التي ظهر فيها الزينى . وإنما هي منذ البداية إلى النهاية رواية « القمع والهزيمة » بوصفها بنيةً دلالية واحدة . ومن هذا الافتراض الذى نقترحه ، لا نعود « الزينى بركات » قياساً للشاهد على الغائب ، فهي ليست إسقاطاً تاريخياً على واقع معاصر ، وشخصياتها وأحداثها ليست أقتعة تاريخية . ولم يكن من المصادفات أن يتلاعب الروائي بالزمن التى حددها ابن إياس أو المقرئى ، وكذلك ببعض الأمكنة ، وأخيراً بإضافة شخصيات تفتقد الوجود التاريخى . لم يكن الأمر تلاعباً أو إضافة ، وإنما كان الكاتب يبنى الفانتازيا وأقتعتها . ليس الأمر هنا هروباً من رقابة كما كان فى المسرح المصرى إبان السنينيات ، حيث كان العصر المملوكى أو ألف ليلة وليلة أو الجاحظ أو السيد البدوى ديكوراً يسقط التاريخ على الواقع المعاصر (السلطان الحاضر ، الفتى مهران ، حلاقى بغداد ، بلدى يا بلدى .. الخ) . وليس الأمر كذلك فانتازيا بالمعنى الشائع للخروج على المؤلف فى قصص العجائب والخيال العلمى . وإنما نحن هنا فى حضور - وليس استحضار - بناء مستقل عن أية ضرورات ملزمة بالإحالة إلى « الواقع » خارج النص ، ولا يتطلب هذا البناء إطاراً مرجعياً مباشراً كقارئ خفى أو كقيمة معيارية . أى أن الفانتازيا هنا لا تترادف « المحال » بمعنييه التقيضين : المستحيل وفوقه أو وجوده ، والمحال إليه فى الصيغة الأرسطية عن المحاكاة أو الصيغة الماركسية المبسطة عن الانعكاس . وهى أيضاً ليست « حلماً » تعويضياً أو متنبئاً ، أو « كابوساً » . وإنما الإطار المرجعى الوحيد هو الإشكالية ذات المنظومة الدلالية داخل النص ، من خلال مجموعة من البنيات المتعددة لمستويات

المعنى . إن العلاقة بين القمع والهزيمة هى الإطار المرجعى فى « الزينى بركات » وتغدو « الذاكرة » نظاماً دلالياً تاريخياً أو تراثاً يعاد إنتاجه أو تحويله أو إسقاطه على الحاضر . ويصبح « التكوين » الأصل لقاعدة البنيات الذهنية هو « المخيلة » المتعددة المستويات من معانى : اللغة والزمان والمكان ، فلا وقائع سبق أن وقعت ، بل إنها تقع ، لا فى الحاضر ، بل إنها تقع فحسب كلما توافر التكوين الأصل . لذلك لا تعود الشخصيات والأحداث والمواقف أقتعة للماضى أو الحاضر ، بل أقتعة للفانتازيا القابلة للتعميم والتخصيص فى آن . والفانتازيا لذلك ليست من الخوارق أو العجائب أو الخروج على المؤلف ، وإنما قطع الحبل السرى بين تحليلات المؤلف خارج النص والكتابة أو بين لغة الواقع وواقع اللغة .

تبدأ « الزينى بركات » بثلاث إشارات ، الأولى هى « ما شاء الله كان » فنحن برفقة سفر التكوين أو أسبوع التكوين حيث تتكون الرواية ، أو هذا العالم ، فى سبعة « سرادقات » . والسرداق إشارة إلى المكان ، ولكنه المكان - الزمان فى وقت واحد . إنه المكان المترمى أو الزمان المكانى دون أية علاقة بين هذا الافتراض والفكرة القائلة فى الفلسفة الغربية بأن الزمان هو البعد الرابع للمكان . « ما شاء الله كان » أقرب للدلالة على أن التكوين الزمانى فى المكان هو الذى يمنح البنية الروائية وجهها العام المطلق من قيود التاريخ ووجهها النسبى المنفرد بخصوصية البيئة . ولأن البيئة ليست مجرد خصوصية مكانية ، بل تنسج لما هو أشمل ، فقد جاءت البسمة بعد « ما شاء الله كان » عنواناً دالاً على الهوية الثقافية - الحضارية للمكان . وتلك كانت الإشارة الثانية . أما الإشارة الثالثة فهى عبارة « لكل أول آخر ولكل بداية نهاية » . وهى على النقيض تماماً مما تدل عليه العبارة ذاتها فى خاتمة « زقاق المدق » أو فى عنوان « بداية ونهاية » لنجيب محفوظ . « الزينى بركات » تبدأ من مشارف النهاية ، فهي ليست نصاً دائرياً . وهى لا تستخدم « الفلاش باك » ولا تعرف شخصياتها أداة المونولوج فهي ليست نصاً أحادياً ، وإنما هى نص مركب من عنصرى التكوين الأصل : القمع والهزيمة ، من حيث هما عنصر واحد أو عنصران مجذولان فى ضفيرة واحدة . والرواية هى « حركة » الجديلتين أو عملية التضمير التى احتاجت إلى سرادقات سبعة ، وإلى التضمين

بأدواته المختلفة ، وإلى اللغة ذات العلاقة بالذاكرة والمخيلة ، وليس التاريخ أو التراث كما شاع عنها وعنهما .

« الزينى بركات » على هذا النحو بناء مركب يعتمد أولاً على تعدد الأصوات بالتوازي والتقاطع ، وأيضاً على القارىء الضمني أو الصوت الخفى ، وكذلك على انتفاء الأصوات كلياً بالصمت أو الكبت . وقد ابتكر الكاتب شخصية الرحالة الإيطالى داخل النص ليشير إلى الصوت الخارجى الذى يتلمس « الحركة » من بعد يزداد قرباً بالتدرج . وقد ابتكر أصواتاً داخل النص كان لأصحابها وجود تاريخى ولكن أصواتها هنا لا تدل مطلقاً على ذلك الوجود القديم ، وإنما هى تشير إلى الصوت الداخلى الذى ينبثق عن « الحركة » من قرب يزداد بعداً بالتدرج . ثم عاد فابتكر أصواتاً لم يكن لها أى وجود تاريخى سابق ، وإنما هى تشير إلى الصوت الداخلى - الخارجى الذى يواكب « حركة » النص من قرب وعن بعد على السواء . و « الأصوات » ليست الكلام المنطوق أو المكتوب فحسب ، وإنما أصوات الزمان المطلق والمكان النسبى . ولذلك كان الصمت هو « المكبوت » فى البنية الموحدة بين الزمان والمكان ، بوصفها ثغرات مفتوحة بين النقص الإيجابى والاكتمال السلبى .

« أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين » . والمفارقة أن صاحب الرؤية هو الرحالة الإيطالى الذى انتظر الفجر غير أنه لم يسمع أديكاً واحداً يصيح . إننا نطل برفقة الصوت الخارجى على مشارف « الهزيمة » حيث كان الناس يتعجبون من لمهارة المحتسب ، قدرته على التفاضل إلى أدق الأمور التى تخص البيوت . وهذا ما لم يتفق لغيره قط . ويسرد الصوت الخارجى الكثير من « الوقائع » التى تصوغ هذا المعنى ، وهى ليست أكثر من أصوات غائبة أنطقها الإيطالى تأكيداً لحضورها الآخر فى إشكالية القمع المرتبطة لزوماً بإشكالية الهزيمة . « عين الزينى ترقب الناس كلهم رغم ابتعاده » . هكذا يتشكل السرداق الأول ، كأنه الأخير ، أو من النهاية كأنها البداية ، أو كأن النهاية كانت حاضرة دوماً فى البداية . هذا « ما جرى لعل ابن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى - شوال ٩١٢ هـ » . يتكلم الصوت الخارجى للرحالة فياسكونتى

جانتى بأصوات سعيد الجهينى والسلطان الذى قرر تولية الزينى وزكريا بن راضى كبير البصامين وشهاب الخلبى الذى كتب تقريراً عن « بركات بن موسى » . ها هو ذا الإعدام لعل بن أبى الجود المحتسب السابق ، وها هى الرايات ترتفع للزينى . يتمنع عن الولاية فيربح صوت الشيخ أبى السعود وصوت سعيد الجهينى وأصوات الناس ، ولكن صوتاً آخر يقول إنه دفع « ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قايت باى يشتري بها بركات منصب الحسبة » . تتداخل الأصوات فلا تميز بين الحقيقة والخديعة . ولكن هذا التداخل هو الذى يجعل الزينى إلى المنصب . هذا التداخل هو « الإجماع » واللاصوت فى وقت واحد . ولكنه فى الحالىين الغامضين إحدى ركائز التوحد بين السلطة والقمع . هذا هو القارىء الخفى الذى يشير على نحو ما إلى أن القمع - والهزيمة بالتالى - ليست وافدة مع « الفرد » أو قادمة من « أعلى » ، وإنما صنعها تتم بين « المجموع » من « أسفل » . وهى ، على ذلك ، بنية اجتماعية ثقافية يلعب فيها الشيخ أبو السعود والأزهري سعيد الجهينى دوراً دلاليًا فى قيادة الناس حول الزينى ، وهو الدور المزدوج حيث يعود كلاهما ، بشيوت القمع ، إلى وضع معكوس بعد فوات الأوان ، بالهزيمة . ولكن أية مفارقات بين « زينى » ابن إياس أو أبى السعود كما ورد فى البدائع وبين زينى الغيطانى أو أبو السعود أوزكريا كما وردت هذه « الشخصيات » فى الرواية تتعد بنا عن روح النص بل عن كينونته ذاتها . لم يكن ابن إياس أو القليل مما أخذه الكاتب عن الميرزى إلا تضميناً لبعض الأصوات ، وقد تخلت عن وجودها التاريخى ، فابن إياس أحد الرواة الذى يتدخل أحياناً فى خطاب الرحالة الإيطالى . ولكن جملة العلاقات التى تقوم بين النص والتناص ، بين أصوات كان لها وجود تاريخى على نحو مختلف عن حضورها أو غيابها فى الرواية وبين أصوات لم يكن لها هذا النوع النسبى والجزمى من الوجود ، وبين أصوات وقعت على نحو مختلف عن وقوعها الروائى وأحداث أخرى لم تقع على الإطلاق ، من شأنه أن يلغى أية مقارنة - ولو بالتعارض مع ابن إياس - بين الزمن التاريخى والزمن الروائى ، وإن تشابها فى صبغة الأرقام والانتساب الفلكى . هذا « الزينى » فى رواية الغيطانى ذروة إشكالية للعلاقة بين القاعدة وقمة « السلطة » والقاعدة مجموعة من البنيات الاجتماعية رندنية ، من بينها بنية السلطة الدينية

وسلطة الثقافة ، ففى حضور الشيخ أبى السعود صاحب الوجود التاريخى المختلف عن وجوده فى الرواية وفى حضور سعيد الجهينى الذى لا وجود له تاريخيا ، تتجلى سلطة الدين وسلطة الثقافة بوصفها بنيتين متصلتين معاً ومتصلتين ببقية « القاعدة » من الناس . وهذه المنظومة هى التى ارتفعت بالزيبى إلى منصب المحتسب وبقية المناصب ، فهى شريكة متساوية ، مع « مهارة الزيبى » وما قبل عن رشوته للأمير فى صناعة « السلطة » . وبالرغم من أن الجاسوسية تحتل مركزاً مرفوعاً فى بناء الرواية ، شأنها فى ذلك شأن الروايات التقليدية السابقة ، فإن الجاسوس الراحل جعفر بن عبد الجواد — أذى من تولى منصب كبير البصائين — قال للمتأملين من الأمراء ذات يوم : « أقرأوا التاريخ يا ناس . أنتم عيون العدل ، أنتم العدل نفسه ، كيف تهملون ، كيف تدعون أمراً يفوتكم » ، فبالسلطة من داخلها هى صوت العدل الذى « يستحيل » تحقيقه بغير القمع . هكذا تغدو الاستقامة الدلالية القصوى ، فالعدل — بمنطق هذه السلطة — يقترن بالقمع كوجهين لعملة واحدة . العدل مساواة مزدوجة : فى حاجيات الحياة والطاعة . العدل مساواة ضد المساواة . مساواة فى مبدأ إشباع الحاجات من دون المشاركة فى صنع القرارات . العدل حق وقهر . ولكن الغاية التى تبرر الوسيلة تنتهى بالوسيلة وقد أصبحت هى الغاية . تتحطم العدالة ولا يبقى سوى القمع . وهذه هى « الدورة » التى انتهت بالزيبى بركات إلى الطغيان ، فالرواية تبدأ بما جرى لعل ابن أبى الجود المحتسب السابق الذى حكم عليه والناس يرقصون ويفنون « أحزن أحزن يا حسود . . شالوا على بن أبى الجود » ، بينما كان الزيبى يستقبل الدعوات ، فإذا به يعيد إنتاج السلطة الطاغية ذاتها ، لأن « العدل القامع » لم يبق منه فى الممارسة سوى القمع . بل إن الدلالة أكثر شمولاً : القمع يثد العدل . وحين يتفرد القمع بالسلطة فإنه يلد الهزيمة .

كان النداء الأول لأهالى مصر : « أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم ابن المجرم على بن أبى الجود إلى ناظر الحسبة الشريفة الزيبى بركات بن موسى ليتولى أمره ويسأخذ حقوق الناس منه ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء » . وكان النداء الثانى عن العطار الذى باع الحلبة المخلوطة بالتراب الناعم

فرأى الزيبى « منفذ تعاليم الشريعة وحافظ حقوق الناس » تغريمه مائة دينار « والله متقم من كل غشاش لثيم » . وكان النداء الثالث أن السلطان بعد أن أطلع على بيان من الزيبى قد أمر بأن « تلقى الضريبة على الملح . . ويرفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشبير وسائر أنواع الخضار وأن يبيعه الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط حتى تنحط الأثمان » ومن يضبط متلبساً بالمخالفة « يشق بلا معاودة » . وتتعدد النداءات التى يرنب الكاتب مقاطعها على هيئة الشعر المرسل لتأخذ صوت النداء المحرض المشبع بالمشعر المنذر فى إيقاع يحمل هذه المعانى التى تبلور دلالة واحدة هى « العدل » . كان ذلك فى السرداق الثانى « شروق نجم الزيبى بركات وثبات أمره وطلوع سعده واتساع حظه » مفتتحاً بصوت الجهينى فصوت زكريا بن راضى ، ولكنهما خطين متناقضين متباعدين فى صنع « الزيبى » ، ولكنهما يتقاطعان خلال الحركة من قطب إلى آخر ، يتبادلان الحضور وليس المواقع . ولكنه التبادل الذى كان فيه الجهينى الأقرب إلى الزيبى الأبعد عن زكريا ، فإذا اقترب زكريا من الزيبى — بعد طول حيرة وارتيابك وغموض فى الوسائل والغايات — ابتعد الجهينى فى نقطة التقاطع المقبلة : إهدار العدل وإعلاء شأن القمع ، فيقوم الشيخ أبو السعود بتوبيخ الزيبى الذى يواجه الجهينى أمام الجمع : أنت كذاب . نقطة التقاطع هى أن ينال أبو السعود جزاءه وكذلك الجهينى الذى يخطفون حبيته لتزويجها من أمير سابق ويسجنونه ، ليخرج من السجن بعبارته التى تحمل الدلالة « آه ، أعطوني وهدموا حصونى » ، فإذا كان السرداق الثالث « أوله وقائع حبس على بن أبى الجود » كانت النداءات والمراسم والتقارير التى تستعيد « القمع » فى بؤرة الزمان المتجدد لتصل بين النظام الدلالى والمستوى المركزى بين مستويات المعنى .

قبل ذلك نغرد الإشارة إلى أن الدرويش والشيخ فى أعمال نجيب محفوظ لم تختلف فى السنينيات عنها فى الأربعينيات باعتبارها ناطقاً رسمياً باسم « القدر » المفارق للطبيعة البشرية . أما الشيخ أبو السعود فى « الزيبى بركات » فيحاول أن يكون صوتاً للسلطة الخفية التى يمثلها الوازع الدينى فى الذاكرة الشعبية ، ولكنه يصطدم بالقول الجهير أنه ليس للمشايع سلطة . كان ذلك ، وهو فى كوم الجارح بين أربعة

جدران . غير أن الكاتب لا يلبث أن يخرج به إلى العامة — الأمر الذي لم يقع في « التاريخ » — ليقود الناس في مطاردة الغزاة . والأرجح أن صورة عمر مكرم في بواكير مصر الحديثة هي التي علفت بالمخيلة الروائية ، والكاتب بيني الطريق أمام الشيخ أبي السعود من كوم الجارج إلى الشارع ، ولعل ازدواجية السلطة بين الدولة والشارع مأخوذة بكاملها من الخيال التاريخي لمصر الحديثة والمعاصرة أكثر كثيراً من انتسابها إلى الزمن المملوكي . ذلك أن الدور الذي لعبه عمر مكرم في تولية محمد على واليا على مصر ، وبالتالي دور علماء الأزهر والشعب المصري ، أقرب إلى دور الشيخ أبي السعود وسعيد الجهميني في تولية الزيني ناظراً للحسبة في المقدمات والتناجج ، حيث إن محمد على عاد فأنقلب على عمر مكرم والأزهر بسبب تصوره أنه العدل وهو يهدره ، وأنه الشورى وهو يقتلها . لذلك نفى عمر مكرم وحدد إقامته إلى أن مات ، وعرض رجال الأزهر لأبشع ألوان التنكيل . ولكن عمر مكرم هو الذي قاد المقاومة الشعبية وانتهى الأمر بسلطة محمد على إلى الهزيمة ، وإن بقي في الحكم إلى وفاته . هذا التماثل بين ماهية السلطة المصرية في بداية العصر الحديث وماهيتها الروائية في « الزيني بركات » لا تجزم بأن الأخيرة جاءت معادلاً موضوعياً للأولى ، ولكنها تنزع صفة القناع التاريخي عن الزمن المملوكي ولا تجعل منه إطاراً مرجعياً للكتابة . إن تكرار الظاهرة هو الذي دفع بها إلى أفئعة الفانتازيا التي اختارت عناصرها كأنساق معرفية في نظام دلالي متعدد مستويات المعنى . ومن هنا فالشيخ أبو السعود في « الزيني » لم يكن هو بأية حال الشيخ أبي السعود في « ابن إياس » ، ولكنه البنية الدينية في السلطة الشعبية التي يقال لها إنها ليست السلطة حتى تحيي الهزيمة ، فيكتشف المهزومون أن بصيرتها الثاقبة رأت أهول قبل وقوعه ، وحين أقبل أهول كانت السلطة الأخرى تبحث لها عن موقع قدم بين أقدام الغزو . وهذه هي النهاية المأسوية لمشروع الزيني نفسه ، فما إن هزم السلطان الغوري في مرج دابق ودخل آل عثمان مصر المحروسة ، وتم إعدام طومان باي في باب زويلة ، حتى كان الزيني بركات قد عثر على مكانته الجديدة تحت رايات الغزاة . لم تعد السلطة وسيلة لغاية هي العدل ، بل أضحت هي الغاية والوسيلة معاً في ظل الأجنبي . والمأساة على هذا النحو رابضة في سفر التكوين لمصر الحديثة أكثر مما هي ناطقة في خاتمة العصر المملوكي .

أما المثقف المناضل الذي تصل به سخرية المفارقة إلى حد المأساة الهزلية في « بنك القلق » للحكيم أو « الكرنيك » لمحفوظ ، بتحوله في « الآلة الجهنمية » إلى جاسوس ، فإنه يتخذ عند جمال الغيطاني تركيباً آخر . وكما أسلفنا فإن سعيد الجهميني لم يكن له أي وجود تاريخي أو شبه تاريخي . وما دام أصبح له وجود في التقليد الروائي المصري — والعرب أحياناً — فهو ظاهرة تدل على « انكسار الحلم » لدرجة التشابه بين إسماعيل الشيخ في « الكرنيك » الذي تحول إلى أداة في آلة القمع ، وقد انتهكوا عرض حبيبته زينب ، وبين سعيد الجهميني في « الزيني » الذي تحول هو الآخر إلى أداة ، وانتهكوا بأسلوب آخر عرض حبيبته سماح . ولكن « الأداة » في رواية الغيطاني صيغت على نحو أكثر تركيباً ، إذ عليه أن يرصد مجلس الشيخ أبي السعود لينقل أسماء الذين يناهضون الغزاة ، وعليه أن يسجل أسماء الشباب الراغبين في الذهاب إلى الحرب . إنها مهمة « وطنية » إذن ، ولكن الوظيفة في حقيقتها هي التجسس . والأهم هو الانضواء تحت لواء الآلة الجهنمية للسلطة التي قال لرمزها الأخطر : أنت كذاب . ومن ثم فالصرخة الآتية من عمق الحشايا « آه ، أعطبون وهدموا حصون » أكثر شمولاً من سخرية الحكيم ، وأكثر مأساوية من ميلودراما نجيب محفوظ ! ويترسخ هذا الشمول وتلك الكثافة من السياق المركب لآلية القمع التي تحصد الشعب في مجموعه والوطن في جوهره ، ومن العلاقات الدلالية المركبة بين « المثقف » الأزهرى والشيخ من جانب والزيني بركات وزكريا بن راضى من جانب آخر . لم تكن « التحولات » مبسطة ، ومن ثم كانت التجليات غاية في التركيب . كان السرداق الرابع « وفيه يدبر الزيني والشهاب زكريا أموراً شتى » هو نقطة التقاطع التي افرق فيها الزيني عن الجهميني ، واقترب زكريا من الزيني . أما السرداق الخامس فهو البيان الختامي لاجتماع البصاصين من جميع أنحاء العالم للنظر في « كيف يكون البصاص محبوباً من الناس » و « كيف نصل إلى معرفة الحقيقة الأولية » و « كيفية تطويع الظروف » ، اختتمه زكريا بن راضى كبير بصاصي الديار المصرية بقوله : « فما ذكرته أخيراً أخيلة تراودنا ، لكن عندما بصير الأمر حقيقة ، فسوف يقول بصاصو الأزمان المقبلة : انظروا ، كان أسلافنا أبعد نظراً وأشد عزمًا » . ويذيل البيان بأربعة ملحقات تشدد رقابة البصاصين

الكار على البصاير الصغار . كانت الأجهزة مراتب يخضع لها الجميع بمن فيهم الأمراء وناظر الحسبة والسلطان . ولكن « المصيبة الكبيرة » وقعت ، فالسلطان الغورى دهمته عسكر العثماني ، وأشيع أن خيربك نائب حلب كان على اتصال بالعثمان مواسا على السلطان ولكنه انهزم وهرب . وما لبث السلطان أن « فقعت مرارته » ومات في الحال . و « لم يجدوا أمامهم إلا الشيخ أبى السعود ليقنع طومانباى بتولى السلطنة » وقيادة المقاومة لريح ابن عثمان ، فقد اختفى الزينى والغزاة على الأبواب ، والشيخ أبو السعود « يخرج يومياً إلى الخلاء يحمل المقاطف مع العسكر » . كان الزينى قد « بنى نظاماً في الهواء أوجده ولم يوجد » . وأيقن زكريا من الخديعة والتخفى أن « كلاً منها مخلوق لصاحبه » . ولكن الشيخ أبى السعود هو الذى اعتقل الزينى في بيته ، وقد وصلته الرسالة التى تحدد مواضع الأموال التى اجتمعتها الزينى بالظلم ، ولكن ما للمشايخ وأمور السلطنة ؟ ما للنسك وأمور الدنيا ؟ « يتساءل زكريا بن راضى ويكتب إلى طومانباى ألا يشتق الزينى حتى لا يضيع المال » والبلاد فى أشد الحاجة إليه . وتبدأ النداءات المرسلة كالنذير الشعري ضد من يخفى مملوكاً أو أمواله ، ومن يدل على مكان طومانباى له ألف دينار ، ومن لمح دراويش الشيخ أبى السعود الجارحى له مكافأة ، ثم « يا أهالى مصر ، لا يخرج أحد منكم بعد المغيب ، لا يرتدى أحدكم بعد المغيب لثاماً ومن ضبط شتى ، يا أهالى مصر استكينوا استكينوا ومن خالف شتى » . لقد نزلت النازلة .

السراشقان السادس والسابع يحاصران بالمستوى الأخير من مستويات المعنى المركب : هذا هو سعيد الجهينى فى كوم الجارح ، وذاك هو الزينى بركات ملثماً لا يلتفت الناس إلى موكله وقد عينه خيربك محتسباً من جديد . أما الجهينى فصوتان للغائب الحاضر ، للمكبوب والمنطوق . أولهما « يعرف طريقه إلى الوعر ، إلى كوم الجارح ، ينقبض قلبه مستقر النبل والرماح ، لم يحطه هدف فى ساحة المعارك والطعان ومنذ رجوعه يود لو رآه مولا ، لحظة لا قبلها ولا بعدها ، يسمع لهجته ، يعرف أى الأفكار تدور فى عقل مولا حوله هو ، شخصه هو ، أى الزمان الذى لا يعرف فيه الابن أباه . . . فى الهواء حمة . . فى الهواء زمة ، أهو الدخان الذى يظهر قبل

قيام الساعة ؟ الجند الغريباء يختصبون الأبرار على باب جامع المؤيد ، عند القبة التى اتحنى فوقها مرات ومرات » . لم يذكر فى قبره . هكذا رأى السجن - ولم يذكر سوى الشيخ أبى السعود فى كوم الجارح . هنا ينطلق الصوت الثانى أن يذهب إليه : « لا تخف ، بالعكس نحن نريدك أن تعاود سيرتك معه كالزمن الأول تماماً ، نريدك أن تصبح عل نفة : لا تنفره منك ، اذهب إليه ، ارم على قدميه ، ابك ، ابك فعلاً . . أنت ابنه الذى أنجبه ولم ينجبه » . و « ما نريده . . أن نعرف ثمين القول الذى يردده . أراؤه فى الناس . ما ينويه . هناك يريدون يذهبون إليه ، من هم ، إلى أين يذهبون ؟ . هل يدخل عقلك أن الشيخ أبى السعود ، الشيخ الطيب الصالح الورع التقى يمكنه حمل سيف وذبح رقبة ؟ أنت أدرى الناس به . إذا كانت هذه نيته فعلاً فهذا تغير لا بد أن نعلمه لا لشيء (إلا) لنستفيد ونفيد . كيف يتحمل العمر الكبير الحرب والمهجوم والكر والفر . لا تخبره عما نريد . أنت بهذا تنقل تعاليمه وحكمه إلى الخلق كلهم عن طريقنا » و « يا سعيد أنت قريب منا . أنت منا . أنت بتاعنا » . ويتكرر الصوت الآخرس « أنت منا ، أنت بتاعنا » يكرره سعيد فى « صمت » . لم يته الصوت بعد « لا أنت ولا أى مسلم مؤمن يرضى عما فعله ابن عثمان بنا . من هنا عزم الزينى بركات ، وبالنسبة فهو يهديك السلام ويعتذر لك ، بوده لوراك ، لكن عيون العثمانية تندس حول بيته ، المهم عزم الزينى وتوكل على الله ، أن ينشئ جماعة تعمل فى السر لا فى العلن ، جماعة من الشباب الشديد المجاهد أمثالك تقلق راحة الخنكار ، تهدم أركان الخيانة ، ما نطلبه منك يسير ، أن تقدم إلينا أسماء الشباب القادر ، الذى لا يتردد بالتضحية بذاته ، بنفسه ، وتضمهم إلى صفوف الجهاد ، أنفهمنى ؟ » و يتردد الصدى فى الصوت الصامت « يا سعيد أنفهمنى ؟ » . ولن نجد الجواب إلا سؤالاً من نوع آخر فى عنوان السراشق السابع والأخير « آه ، أعطيتون وهدموا حصون » . أما السراشق السابع فهو الخاتمة التى يسجلها صوت الرحالة الإبطالى الذى سمع عن ظهور الزينى بركات « قال بعض المشايخ إنه يحاول لم الشبان لمجاهدة ابن عثمان لكن أحدهم أبدى شكاً فى مقصد الزينى . . وعلمت أن خيربك أبدى رضاه على الزينى ، فعندما دخل الغزاة مصر كان الزينى فى بيته مغضوباً عليه من طومانباى

للكتابة كما كان الأمر في السابق ، وإنما هو مستغرق في « عملية » تحرر الكاتب الأسلوبية والبنائية معاً . هكذا تشكل أقنعة الفانتازيا بديلاً لأقنعة الماضي أو الحاضر في تشابك الذاكرة بنظامها الدلالي وتعدد الأصوات وتداخلها . ويفاجأ القارئ الضمني بأن « الزيني » نفسه صوت غائب طول الوقت باستثناء مرة واحدة حين أصدر مرسوماً . ويتبادل الرحالة الإيطالي الوهمي وابن إلياس المؤرخ الغياب والحضور ، كالعلاقة بين صوت الجهني وصوت ابن راضي . وتحرر لغة الكاتب بما تحمل من زمان ومكان بهذا الجدل بين المكبوت والمكتوب ، بين الصوت والصمت . خمسة مقتطفات « خطية » من الرحالة الإيطالي ، ولكنه صوت حاضر ، فاللغة المنفية التي كتب بها أتاحت للكاتب أن يفرج عنها بلغته . أما المراسيم والتقارير والنداءات فقد أحضرت هي الأخرى الأصوات الغائبة للسلطين والبصاصين . زكريا بن راضي وسعيد الجهني وحدهما يحضران ويعيقان في أطول حيز زمني وأعرض حيز مكاني . كبير البصاصين ينطق ويصمت ثمان مرات ، وسعيد يحضر ويغيب ست مرات . نطق الصوت وصمته أو غيابه وحضوره على هذا النحو المكثف يشكل البنية الذهنية المتناقضة ، فسعيد وزكريا في الواقع الروائي هما الطرفان الأساسيان اللذان يصوغان مثلثين ، قاعدة أحدهما إلى أسفل والأخرى إلى أعلى ، حيث تلتقي قمتاهما المعكوستان في نقطة الافتراق . وكذلك الأمر على نحو مغاير بالنسبة للزيني والشيخ أبي السعود ، كلاهما صوت غائب طول الوقت باستثناءات نادرة فيبدو كلاهما كالظل . لكن هذين الصوتين الرئيسيين الغائبين هما اللونان اللذان يكسوان المثلثين المتعارضين بالدلالة المركبة للفانتازيا وحركة أقنعتها . الدلالة التي تستمد حيويتها من تداخل الأصوات الواضحة والغامضة بحثاً عن الرؤيا وسط الظلام .

هكذا ، شاركت « الزيني بركات » بلغتها الخاصة في قراءة تكوين السلطة المتعددة الأوجه والموحدة النهاية بالقمع المهزوم . وكان كاتبها بذلك قد شارك في تأسيس حادثة روائية على أنقاض المفاهيم التقليدية للتجديد ، وحداثة ارتبطت بموقع خاص في الأرض الوطنية لتربح حق الحوار المتكافئ مع أحداث العالم .

السلطان السابق ، وكان مجرداً من كل وظائفه ينوب عنه في أهمها أحد نوابه السابقين . . لم ينقض اليوم إلا وتحقق ما سمعت من أخبار قبيل العصر . سمعت المنادي يدق طبلاً ، وقفت منتظراً ، رأيت ثلاثة جياد سوداء يمتطي كل منها فارس يحمل في يده ميزاناً وصنجا وعلماً رسم عليه شعار المحتسب سيفاً مسلولاً ، وخلفهم جواد أبيض ركب الزيني بركات بن موسى ووراءه ركب شخصين لم أعرفه . الطريق خال ، الخراب الخفى ساع في الفراغ ، الدكاكين كلها مغلقة ، حول المركب الصغير فاحت رائحة نتن ، تطلع مارة قلائل ، أصغوا إلى دقات الطبل ، هزوا رؤسهم ، لم يتوقفوا ، حاذوا المركب ورأيت الزيني يضع لثاماً حول وجهه .

يتكامل على هذا النحو سفر التكوين كما قرأه الغيطاني في سبعة سرادقات ، حيث تحمل الذاكرة نظاماً دلالياً قاعدته القمع وقمته الهرمية . وتحمل المخيلة المعنى التعدد المستويات من خلال اللغة والزمان والمكان . وتبدي أقنعة الفانتازيا في تعدد الأصوات وتداخلها . نوعان من الأصوات يشاركان في صنع اللغة : الأصوات الصامتة كالصوت الغائب والقارئ الضمني ، والأصوات المنطوقة . لذلك كانت هناك لغتان : لغة التضمين المركب من النداءات والمراسيم والخطب والتقارير . فهي لغة « الرواية » ، ولغة السرد للأصوات الصامتة والناطقة ، فهي لغة الروائي . وبالرغم من تناسل اللغتين ، أو بفضل هذا التناسل ، تشكلت لغة جديدة ليست تراثية أو تاريخية. كما شاع ، وإنما هي لغة خاصة بالروائي ، وهذا وجهها العام ، وخاصة بهذه الرواية تحديداً ، وهذا وجهها الفريد . وبالتالي فهي ليست اقتراحاً قابلاً للتعميم ، ولكنها مساهمة كبرى في شق عصا الطاعة على لغة الرواية التقليدية ذات البعد الواحد . وفي الوقت نفسه ، ولأن اللغة ترتبط حكماً بمفهوم الزمان والمكان ، فإن لغة « الزيني بركات » قد شقت عصا الطاعة أساساً على كل من الزمان والمكان التقليديين في الرواية ذات الصوت الأحادي التراتبي الوصفي الخارجي المحال دائماً إلى « واقع » مواز .

بتحرر الكاتب من قمع اللغة الزمانية المكانية القديمة عبر المخيلة ومستوياتها المتعددة للمعنى ، فالقمع ليس « موضوعاً »

وخارجه . ولكن الكاتب يخفف من وطأة هذا التطابق بالاعتماد على تداعيات الأفتة التي تخترق النص بأدوات الكاريكاتير والتضمين الذى يعاقب الذاكرة بالمخيلة . تعطل هذا الاختراق بعض التسوآت التى تبدو زوائد الإحالة إلى « الواقع » . فالإشارة إلى أحد أدباء إيبوط نصف المعروفين وشبوع ساعات التسجيل والأقلام الخاصة بالتجسس ومعاونة بعض المثقفين لأجهزة الأمن ومدهاته البعض الآخر لسلطة الحكم ، كلها إشارات تخرج بالسياق أحيانا عن إطار الفانتازيا التى كان يمكن استخراج الإشارات ذاتها من أدواتها الخاصة ولبس بالإحالة الضمنية إلى « الواقع » ، مما كان يسلم من الفانتازيا أفتعتها .

وقد اختار الكاتب « إيبوط » مكانا فانتازيا بحره كليا من آلية الإحالات أو التوازى ، ولكن هاجسه فى الربط بين المكان الخيالى والمكان الواقعى هو الذى أوقعه فى التناقض بإخلاء النص من كشافة الدلالة وتركيب المعنى ، لدرجة اضطراب الكاتب إلى القول بأن « هذه الرواية لم تقع هنا ، لم تحدث الآن ، وإنما حدثت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وفى بقاع غير معروفة . . لذا لزم التنويه » . وبالطبع ، فهو تنويه عكسى تماما ، يلفت نظر القارئ ويتحاشى الرقيب - وهو أيضا قارئ - ولكن على حساب الكتابة .

تلقت عيون الأمن إلى حامل « المعلومة - المقروءة » عن دوران الأرض فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة ، بمجرد أن بلجأ إلى جهاز الإعلام . وبالرغم من المستوى المباشر للمعنى فى هذه « القراءة » التى تؤكد تخلف إيبوط عن العصر ، فقد شاء الكاتب أن يستفسر منه أحد الهؤلاء عن « مسألة أن ديار إيبوط السعيدة تسير ضد الزمن وليس معه » . وهذا تخفيف حاد لكثافة المعنى الذى نحمله على نحو أعمق الدلالة التالية أثناء تعقب « هؤلاء » له ، فقد رأى فى ميدان كبير آلة الزمن الموسيقية الضخمة ، وتحركات عقاربها تجري على عواهنها ، وأصوات موسيقاها صخب وضجيج . . وقلت ، تدهورت آلة الزمن الموسيقية بعد أن كانت أعجوبة فى الدقة » . بهذه الأداة نجسم الدلالة يكتسب التخلف معناه الزمنى . وكذلك الأمر فى تشابه الجاحظة عيونهم من الذين

بعد صدور « الزينى بركات » بعام واحد صدرت رواية « هؤلاء » - ١٩٧٦ - لمجيد طوبيا (١٩٣٨ -) الذى يختار بدوره أفتة الفانتازيا والتضمين لنسج نظامه الدلالى . وكما قرأ جمال الغيطان ابن إياس فقرأنا نحن جمال الغيطان ، كذلك قرأ مجيد طوبيا بعض صفحات مصر القديمة لنقرأ نحن مجيد طوبيا . والقارئ فى الخالين ليس رواية ، وإنما هو يقيم المسافة بين الواقع والفانتازيا . وبالطبع هناك فوارق عديدة بين أساليب « القراءتين » . ولكن المشترك هو مدلول « القراءة » مستوى من مستويات المعنى ، وتجسبا للذاكرة الجماعية فى المفرد ، وإشارة إلى « المثقف » الذى تجلى عند الحكيم فى هيئة الخيال الشعاعى وعند محفوظ فى هيئة المحاكاة للواقع . ولكن المثقف عند هذين الأخيرين ، وبرفتها عبد الله الطوخى ، يشكل بنية أساسية ، بينما هو فى سفر التكوين عند الغيطان وطوبيا يصوغ صوتا بين أصوات هى ذاتها أفتة الفانتازيا .

فى البدء كان القمع ، هذا ما تجمع عليه دلالات المرحلتين الكلاسيكية والحديثة فى الرواية المصرية ، ولكن التكوين الذى يشتمل على القمع - الهزيمة ، هو الذى يمنح الحدائة جمالياتها الخاصة البعيدة عن الثنائية التوفيقية فى المرحلة الأولى ، حيث ينعدم المونولوج المنقسم تعسا إلى سرد وحوار كما هو الحال فى مسرواية الحكيم ، وينعدم التوازى بين الصوت والرواية كما لاحظنا على « كرنك » محفوظ فى أحاديثها . هناك تداخل بين الأصوات فى عمل الغيطان لا ينفرد بأحدها الرواية ، بل ليس من رواية واحد . وفى « هؤلاء » هناك رواية ، ولكنه الصوت المضممر فى القارئ الخفى ، وليس مفارقا لبقية الأصوات « المسرودة » . ومن ثم تغتنى المنظومة الدلالية بمعنى القمع الذى يتجاوز مطاردة الأمن إلى مطاردة العدل .

غير أن « القراءة » فى عمل مجيد طوبيا هى المحرك الدلالى ، فسوف نكتشف أن الرواية قد بدأت بقراءة الرواية لكتاب بلغة ديار « إيبوط » يقول « إن دوران الأرض حول نفسها يحدث فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة » . نحن إذن فى قلب الفانتازيا من اللحظة الأولى ، ولكنها الفانتازيا الحوارية التى اقتربت بالنص فى مواضع عدة من « الإسقاط » بسبب أحادية القناع و « حتمية » استدعاء التطابق بين النص

« القطار » سوف يتخذ دلالة لم تكن قائمة في الرواية التقليدية من قبل ، فهو هنا سفر التكوين من سبعة فصول ، وعربته السابعة ذات دلالة خاصة ، ومحطته الأخيرة في الفصل السابع ذات دلالة أكثر خصوصية . ومن الطبيعي أن نرى الفرق كامناً بين سرادقات الغيطاني السبعة ندالة على الزمان والمكان في تداخل يشي بمنظومة القمع والهزيمة ، وبين فصول طوبيا السبعة الدالة على سفر التكوين مرادفاً للموت . ولكن المشترك ، خارج اللغة الروائية ، هو تأسيس الذاكرة الجماعية على قاعدة المخيلة الحديثة ، فالخلق مزدوج الدلالة : « الإله » أو السلطة الخارقة والمفارقة للكائن الذي قيل له كن فكان ، و« الكينونة » التي كانت بالقمع فماتت أو هزمت .

هذا هو إذن « الرجل المضغوط » الذي يوجز مكتبته نقطة الانطلاق إلى القطار ، وقد صاغه الكاتب على هيئة كاريكاتيرية تجسم سلطة هؤلاء : صورة الديجم حاكم البلاد تغطي الجدران والتليفونات « السبعة » وجحوظ العينين والتصوير السري الذي يفصح عن « قلق » المائل أمامه . ويتخذ « القلق » في فقرات عديدة وجهاً مغايراً لوجه « القلق » في عمل الحكيم ، وأيضاً الفتاة الواسعة العينين التي تتراءى لصاحبها المتهم دون أن نراها . ويفصح « المضغوط » عن المكبوت في آلية القمع من خلال الحوار ، الأداة الرئيسية في تحميل اللغة ظلال المعنى . « حتى الآن لا نعرف ما تهتمك على وجه التحديد . . لكن من المؤكد أنك متهم » هؤلاء عيون في كل شبر من أركان إيوط الأمانة وأذان في أبواب البنايات وتحت أسرة النوم . والالتهم هو سلوك « قد خرج عن حدود المؤلف » . والأمثلة على « صدق » هذه الصورة في تناول اليد . ولأن « الوقاية خير من العلاج » ، فلا بد من التأكد أن « ماضى » المائل للالتهم بخلو عما يثير الشبهات ، قراءة ما كتب عن دوران الأرض المضاد لاتجاه عقارب الساعة والإلحاح في معرفة « الحقيقة » لا يخلو من الشبهة وضرورة التثبت من « الماضى » ، فكل الأمور يمكن أن تكون خاطئة وصائبة في الوقت نفسه . لذلك لا بد من القطار الذي يقول « الحقيقة » .

هذه قراءة هؤلاء لأنفسهم ولغيرهم ، والقطار نفسه قراءة مزدوجة ، قراءة القارئ وقراءة المقروء . لذلك كان

براهم بجانبه فجأة يجيبون على ما يفكر به سراً ، فلإنها أداة حية في تجسيم هؤلاء ، وأيضاً حين يأخذهم أحدهم لزيارة المتحف المصري ويتوقف به عند مومياء توت عنخ آمون ، فهذا هو المفتاح الدلالي للتناص الذي يتخلل بقية الرواية من صفحات التاريخ الفرعوني . والأداة هنا للمفارقة ، وليس المقارنة ، حيث إن الذي قاده إلى المتحف ، من هؤلاء . بيننا التناص ، الذي سيجيء ، يشكل تناقضاً قاسياً مع البنية التي تمثلهم . هكذا يعود إلى جلسته الأولى في الميدان الكبير « عند آلة الزمن الموسيقية التي عطبت حيث وقف الجاحظ « العينين » يودعني : وبخصوص دوران الأرض هل أنت متأكد من أنها تدور أصلاً ؟ » . أما حين ذهب إلى مؤلف « الاكتشاف » بأن الأرض تدور في اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة فقد كان الجواب هو الكلب الضخم الذي كاد يفترسه . وحين أراد أن يستفسر عن الأمر من جمهور أحد متديبات كرة القدم كاد أحد الفريقين أن يمزقه . وفي جميع الأحوال كان الجاحظ العينين الذي لا يدل على شخص بعينه هو الذي « يفسر » له ما يحدث . إنها القراءة الأخرى للمعنى الذي يبحث عنه .

ليست الجاسوسية إلا خيطاً واحداً في نسيج الرواية ، تنفضى إلى القمع حقاً ، ولكنها ليست مستهدفة بحد ذاتها ، كأن يتحول المثقف - المناضل إلى جاسوس تجسيدا لآلية القمع الجهنمية في أعمال الحكيم ومحفوظ والغيطاني . ولعل مجيد طوبيا قد ركز على منظومة الجاسوسية مباشرة تركيزاً بنيائياً واضحاً ، ومع ذلك فهي مجرد عنصر بنائي يشارك في صناعة النظام الدلالي الأكثر شمولاً من التجسس . وحين كان لابد للراوي - القارئ أن يقف أخيراً أمام القراءة المضادة ، كان عليه أن يستمع لأحد هؤلاء « لماذا أنتم قلقون هكذا أيها الشباب ؟ لكل إنسان تهمة ، ولكل تهمة أدلتها . . دع القلق وانفض معنا ، وصدقني بأن لكل إنسان تهمة وأن لكل تهمة أدلتها » . ولم ينس صاحب الصوت أن يحتتم « الوقت من ذهب . . ورائنا غيرك » . لكل مقروء قارئ ، فالقراءة والقراءة المقابلة يكونان النص ، والقراءتان متداخلتان عبر التناقض والتناص . وكما أن هؤلاء مفردة وجمع ، كذلك الراوية - القارئ ، فهو مفرد وجمع ، وكذلك الأزمنة والأمكنة ، الجميع يتبادلون القراءة . وسوف نلاحظ أن

هناك « خطان » في جميع المحطات باستثناء المحطة قبل الأخيرة ، حيث أصبح الخط « منفرداً » .

الواقعة الروائية إحالة إلى الواقع حيث كان يؤخذ المشتبه فيه أو المتهم - البرى - إلى طول البلاد وعرضها لتثبيت إدارة الأمن العليا من مخافر البلاد كلها أنه ليس مطلوباً في أية قضية أخرى . هذه الإحالة مجرد إطار خارجي للقطار القارى - الذى هو ليس رحلة أو سفراً - وإنما هو الإطار الداخلى للتناص . كانت المدن تقام عادة حول ينابيع الماء والأنهار وعلى جانبي وسائل المواصلات ، أما نظرية الهؤلاء الجديدة فهي أن المدن تقام حول المخافر رمز الأمان . والمندوب المرافق للراوية ، القارى الحفى - المتهم يشرح هذه النظرية بحماس ، وعندما يسأله هذا المتهم البرى عن الذين اصطحبهم من قبل يجيبه « جميعهم أمثالك » . ويلاحظ المتهم ، القارى أن رصيف المحطة يكتظ بأزواج كثيرة من الرجال وأزواج من النساء ، الرجل مع الرجل والمرأة مع المرأة ، ويدرك على الفور أن أحد الرجلين من هؤلاء وأن إحدى المرأتين من هؤلاء ، وكان سفينة نوح قد انقلبت ولم تعد تضم ذكراً وأنثى من الكائنات ، بل انقسمت الدنيا إلى متهمين أبرياء في جانب والهؤلاء من جانب آخر ، وإذا كانت المخافر التسعة والثلاثون قد أيدت براءة المتهم ، فإن كلاب المخفر الأربعين لم تتخلف عن الشهادة ذاتها . وكدلالة رقم سبعة في سفر التكوين ، فإن الرقم أربعين المأخوذ عن الطقس الفرعون بعد الوفاة ، يستمد مدلوله الروائى في المدخل إلى التناص مع الرمزين المصريين القديسين أييؤور والفلاح القصيح والرمز التاريخى لرمسيس الثانى . هنا لا يعود الرقم الأربعون « بعد » الوفاة ، وإنما يغدو المخفر الأربعون « قبل » أن يصبح الخط الحديدى منفرداً كالنبوءة لسكة الندامة « انلى يروح مايرجعش » لذلك تبدأ « نقوش المخفر الأربعين » - المدخل التمهيدى إلى التناص - بعنوان فرعى صغير « فى البدء » وبعدها مباشرة « وجدت الزنزانة صغيره معتمه » . وفى اللحظة عينها التى تكررت سابقاً ولاحقاً تترأى الحبيبة ذات العينين الواسعتين « كم أحن إلى هسات حبها وأناملها الناعمة تداعب شعري فى ود . . لكنى تخوفت من تلميحات الرجل المضغوط عنها ، ومن صورها التى يحتفظ بها داخل المظروف » . هذا الكائن الذى

يظهر دائماً كالتجلى الخارق لحظة المحنة ، والذى يشترك فى رؤياه القارئان المتقابلان - هؤلاء والمتهم البرى - سوف تترأى له مرة وأخرى فى القطار المحاذى ، ضمن راكبات الدرجة السابعة التى تحمل المتهمات المشتبه فيهن اللاتى يقمن بالطواف على المخافر مثله . إنها هى وليست هى . ولكنها « هى » التى تظهر فجأة وتختفى فجأة فى سياق المصير المشترك ، إنها « المطلوبة » قبله وبعده ، جزء منه لا ينجز ، ولكنها فى التناص مع مصر القديمة تصبح الكائنة فى التضمين وجهاً حاضراً لمصر ذاتها عبر الأزمنة . إنها اللحظة الوحيدة التى تكشف خلالها أقتعة الفانتازيا عن وجه النص . كان التضمين الأول فى النقش المحفور داخل الزنزانة « انظر ، فى البدء كذب الدياجم » . ومن الآن فصاعداً يستخدم الكاتب هذا المصطلح - المفردة - انظر فالرؤية التى ينبه إليها المصرى القديم شاعراً كان أو فلاحاً فصيحاً ، تتحول إلى أداة حديثة للنظر « وسط الظلام » ، وظلام الزنزانة فى هذا المعنى جزء من الظلام الشامل ، فالعجوز الذى نقش الكلام المحفور « انظر ، فى البدء كذب الدياجم » يرى نفسه فى الظلام حاضراً « منذ الأزل » فهو المستمر استمرار الحبيبة الواسعة العينين ، وقد كانت له مثلها تماماً ، لذلك استمر فى الحفر « فى البدء كذب الدياجم ، ثم الملاك والتجار ، ثم الساسة والمثقفون . . انظر ، ففسدت الرعية وعم الفساد بأرجاء البلاد » . ويضرب مثلاً برميس الثانى الذى كان يكذب ويكذب حتى صدقه الآخرون من المعاصرين له والقداميين من بعده . ونفى « الحقيقة » هو الذى أقر بالعجوز إلى هذا « الجحر » فى هذا المخفر ، وهو نفسه الذى يضع كل متهم فى العربة السابعة من القطار . هذا النفى للحقيقة هو نفسه على الوجه الآخر نفى الحبيبة التى يقتنى صورها هؤلاء بينما هم يعزلونها عن عشاقها ، بل إن الزنزانة والقطار والخط المفرد هى الأسوار التى تمنع هذا العشق ، ومن ثم فالحقيقة هى الحبيبة ذاتها المسموح لها بالتجلى فى الخيال المفارق ، والممنوعة أصلاً من التحقق أو التجسد . ولكن الكاتب يجمع هذا المستوى من المعنى أن يواصل جريانه فى التواتر السردى ، ويعرى الفانتازيا بكثافة أفنعتها الشعرية حين يعمد إلى الحوارات التى تحيل الدلالة إلى مستوى أحادى مترسل فى الارتباط بالمرجعية الواقعية . وهكذا يعود مرة أخرى إلى أحوال المثقفين خارج النص بأسلوب

مزدوجة ، تناص مشخص وتناص الكتابة كالعجوز واخضر على جلدان الزنزانة ، دائرة مغلقة تريد النية تركيبا . وراحت الخبيبة النائية تتراخى في « الألم » الذى عاوده على مصيرها ، وهى من راكبات القطار الاخر ، وقد أصبح الآن الخط الحديدى منفرداً ينذر بالذهاب دون إياب . وفى الورقة التى كان بها الساندوتش ملفوفاً ، أقبل التوازى . وليس الناص - بين ما جاء فى الجبرق عن إحدى الكوارث التى جعلت الناس يبرونها « يوم القيامة » والكوارث التى لاحت فى أفق مصر المحروسة . هذا هو المخفر الأخير فى الصحراء البعيدة . والسؤال الذى يردده المندوب وقد سبق للرجل المضغوط ، هو الدائرة المفتوحة على كل الاحتمالات : أصواب هذا أم خطأ . وينقر الكاتب نهائيا من القيود التى تفرضها أقنعة الفانتازيا ، فينتطق المندوب بأن المخفر الصحراوى بين الرمال خصصه لسجناء الرأى ، قريبا من اهواء النقى وبعيدا عن القراءة المؤذية للعيون . كن سجين الجحر قد أوصاه بأن يخارب « الأوساخ » بطريقتهم ، وأن لا فائدة من اكتشاف العبرة بعد فوات الأوان . وكان لابد لواسعة العينين ذات الخمسة الأسرة أن تعاود الظهور فى أحلامه المقهورة لحظة المحنة فى عنفوانها . هذا المخفر هو « الأخير » محطة النهاية . وكان المندوب قد أخبر المتهم الذى حصل على براءة المخافر الأربعين أن السابقين جميعا « مثله » ، وفى هذه المرة حدد له أن الرجل الأخير الذى اصطحبه كان وديعا طيبا مثلثا تماما ، وما إن وصل إلى هنا بعد مئات وآلاف البراءات التى حصل عليها أمسك به الضابط صائحا صيحة الفوز « لقد كنت أنتظرك أيها المجرم . . لا أحد يفلت . . لا أحد » . كانت الوداعة والطيبة قد صنعت « المماثلة » بين الاثنين ، فليس المخفر الأربعون إلا الاحتفال المأتمى المسبق ، لأن هذا الاحتفال لن يعود ممكنا بعد وصول المتهم - البريء إلى المخفر الصحراوى حيث فوجئ « بما هو موجود أمام الباب الخلفى ، عدد كبير من الأحجار الضخمة الملفاة فوق الرمال وعلى مسافات شبه متساوية . . إنها تبدو أشبه بشواهد القبور ، يهمس ، فيعترف له المندوب - إضافة إلى الطيبة والوداعة - بالذكاء . ولأن منطق الهولاء المزاوغ يحدد القراءة بأكملها فى السؤال « أصواب هذا أم خطأ » ، ولأن الخط بين الصواب والخطأ متكافئ ، فإنه عند « تخيير السابقين لك بين البقاء هنا أو العودة اختاروا المكوث » حشية

« الإسقاط » المباشر الذى يمزق أحيانا أوصال النية المركبة للنظام الدلالى فى النص . وهو الأمر الذى يؤثر على التضمين ، فالأجزاء المنسوبة إلى إيژور والفلاح الفصيح تمنح كامل طاقتها للتعبير عن ما هو أكثر تركيبا من هذا التعليق « إن الانهيار النهائى للروح المصرية جاء مع إنكار الحكام على الناس حق الكلام » . وإذا كان توفيق الحكيم قد اقتصر على هذا المعنى ، دون تضمين ، فى « بنك القلق » ، فلن إيژور والفلاح الفصيح يقولان ما هو أعمق ، الأمر الذى سبق لتجيب محفوظ فى محاولة التجديد خلال الستينيات أن وظفه خير توظيف فى « ثرثرة فوق النيل » . وهناك نوع آخر فى عمل طوبيا يمكن تسميته بالتنصص الكاذب ، حيث يفترض الكاتب - بالإحالة إلى المرجعية الواقعية الخارجية - ما ينسبه إلى التاريخ القديم لمجرد « الإسقاط » المباشر أو قياس الشاهد على الغائب . ولكنه فى الوقت نفسه يدفع العجوز سجين الجحر إلى مستوى آخر من المعنى فيزداد تركيبا على هيئة قاضى كان يحكم بالعدل فطرده من العمل : ثم أصبح هذا « الطواف » فى القطار يركبها من أول الخط إلى آخره وبالعكس ، دلالة على الدائرة المغلقة التى أحيل إليها فى الاستيداع . حكم فى قضايا ثلاث بالبراءة المشروطة : قضية سرقة أبلغ فيها الموظف الصغير عن سرقات رؤسائه فكان نصيبه خصم نصف شهر من مرتبه ، ولم يربدا من سرقة ما يساوى المبلغ المخصوم . حكم القاضى ببراءته حتى يحاكم رؤسائه فيعيد محاكمته . وقضية بقاء اهتمت فيها امرأة ينم وجهها عن سوء التغذية ، بينما يسكن القاضى فى عمارة فيها خمس عشرة شقة مفروشة مملوكة لبعض أصحاب المناصب مع أن الشقق تدار لأغراض مشبوهة . وحكم للمرأة بالبراءة إلى أن يستطيع حبس الكبار ، وحينذاك يجلسها . أما القضية الثالثة فكانت جريمة قتل ارتكبتها فلاح أزهرق روح موظف جمعية السماد والبذور ، وكان قد أعطاه بذورا فاسدة أنبت زرضا هزिला ، وأعطاه سمادا مغشوشا قتل الزرع الهزيل ، فما كان من الفلاح إلا أن قتل الموظف . وحكم القاضى ببراءة الفلاح الذى حقق « العدالة » . وجاء نصيب صاحب هذه الأحكام بالفصل من منصة القضاء . لقد جاء اختيار « القاضى » المتجول داخل القطار ، يتبادل الأوراق المنزوعة من تاريخ مصر القديمة مع المتهم - البريء ، بصفته قارئاً ومقروءاً ، قراءة

امتناع « الكلمة » عن التحقق دفع رواية « الهؤلاء » إلى التبسيط والأحادية : في اعتماد الحوار بناء لغويا متراكبا بين السؤال والمسئول دون سياق مركب من عناصر « المسألة » المطروحة للبحث الروائى . وكذلك في عمليات الإسقاط المباشر عبر ما أسميته التناسل الكاذب مما أضربا تناسق الأقعة وكنسونة القساتازيا . . غير أن « الهؤلاء » أضافت إلى سفر التكوين الروائى المصرى الحديث علامة جديدة على تواصل مفهوم الحدائة فى ارتباطها العميق بما نهض به جيل الستينيات من حفر عند الجذور وإخلاء « أرض الوجودى » من أنقاض معادلة النهضة المهزومة .

بعد خمسة عشر عاماً من صدور « الهؤلاء » نشر يوسف القعيد (١٩٤٤ -) روايته القصيرة « مرافعة البلبل فى القفص » ١٩٩١ . وكان قد كتبها قبل هذا التاريخ بعامين . كان الإطار الاجتماعى للمرجع الواقعى المباشر قد تغير منذ نهاية الستينيات حتى شرع الغيطان فى التفكير بالخطوط العامة لرواية « الزينى بركات » . كان الإطار المرجعى للنظام الشمولى فى ذلك الوقت قد اكتمل ، وأضحت لوحته واضحة الخطوط والأصواء والظلال من الألف إلى الياء . وقد ساعد هذا الاكتمال الروائى فى استكناه العام وراء الخاص والفريد . أما « الهؤلاء » فقد كتبها صاحبها والنظام الاجتماعى فى لحظة تحول بالغة التعقيد بالانتقال من المركزية الاقتصادية إلى الليبرالية الاقتصادية ، ومن الشمولية السياسية إلى التعددية الشمولية إن جاز التعبير عن السماح لبعض رموز المعارضين بالعمل تحت سيطرة ترسانة قمعية هائلة من القوانين والإجراءات . فى لحظة التحول هذه التى ناءت بالعدل ولم تستجب لنداء الديمقراطية ، كان المجتمع فى حالة « سيولة » ، وسلم القيم فى حالة « انقلاب » ، وكان هذا المرجع هو الذى فرض أصداءه المرتبكة على بنية « الهؤلاء » فى بحثها عن الثوابت والمتغيرات فى سيولة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية . ولكن هذا المرجع كان قد استوى خلال خمسة عشر عاماً على قدر من التماسك ، فاستغنى عن بعض التناقض بين الليبرالية الاقتصادية والتعددية الشمولية التى أفضت فى خاتمة المطاف إلى إنهاء الرمز السياسى الأكبر لهذا التناقض . ولكن الآلية الاجتماعية للنظام الجديد استمرت فى عملها حتى أصبح

تكرار الرحلة الطويلة المرهقة : « لقد فضلوا جميعهم البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب » ، والمواطن حرق فى ذلك « بالرغم من أن خطأ حديديا للإياب لم يكن هناك . لم يكن ثمة مفر من أن يتبع المندوب عبر عتبة الباب الضيق الخفيض ، فإذا عاوده السؤال هن تلك الأحجار فوق الرمال طلب منه أن يتبعه ، حيث الظلام وفقدان الرؤية وحسرة الأنفاس والأصداء المزلزلة : « كما قلت أنت أيها الوديع الطيب ، فهذه الأحجار هى بالفعل شواهد قبورهم . . قبورهم . . قبورهم . . هم » . ونلاحظ أن صيغة الخاتمة هى الجمع الغائب ، أما الحاضر المفرد فلن يكون صاحب الكلمات الأخيرة . مندوب هؤلاء هو صاحب الكلمة ، فالقطار الذى يرادف السفر يرادف الموت . الموت الذى يحى مفارقاً لبراءة المتهم . والقطار الذى لا يرمز إلى « رحلة » هو متحف التضمين الذى يشى بالقمع الذى يصل بالهزيمة إلى حد الموت . للقطار إذن نقطتان للبدية ، أولاهما الزنانة وعجوز الجحر الذى ينقش التناسل على الجدران ، فهو القطار الممتد من مكتب الرجل المضغوط فى الحاضر ، والعجوز السجين « منذ الأزل » هو الماضى الحاضر . والنقطة الأخرى ، داخل القطار ، هذا القاضى المحكوم عليه بالدوران حول نفسه كدوران السيد والفرفور عند يوسف إدريس . ولكن هذين يبحثان عن حل للخروج من الدائرة المغلقة ، أما قاضى هؤلاء فدأثرته محكمة الإغلاق . والمفارقة أن « الفرافير » يبحثون عن عدالة كونية ، بينما القاضى عند مجيد طوبيا يبحث عن العدل النسبى فى « إيبوط » وليس فى العالم .

إن البحث عن رؤيا يصوغ الرواية على هيئة سؤال هو المحرك الرئيسى للنظام الدلالى : لماذا تدور الأرض فى اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة ؟ والموت ليس « عقوبة » هؤلاء لمن يجرو على السؤال ، بل هو « نهاية » إيبوط ذاتها طالما مضت فى طريق معاكس للزمن . الموت إذن ، هو الهزيمة المضمرة فى سلطة القمع ، دون أن يموت السؤال تحت شواهد القور المنثورة على مسافات متساوية فى رمال الصحراء .

وبالرغم من أن غياب العدالة وحضور القمع يبنى الرواية فى صيغة سؤال ، فإن اختزال الدلالات الممكنة والمحتملة فى

نسى ، فإذا تجمعت الأصوات كانت « الحقيقة الواحدة » .
 مونولوج الضابط يردد ، كالصلاة ، حكمة « الهؤلاء » فيبدأ
 النص « الموت قبل الحياة ، العقوبة قبل النجاة ، التهمة أولاً
 ثم يدوخنون السبع دوخات بحثاً عن البراءة المستحيلة » .
 لذلك فهو يبحث عن « زبون من أولئك الذين يتكلمون ليلاً
 ونهاراً عن هموم الوطن » حتى يستطيع أن يقفز القفزة الكبرى في
 أجهزة الإعلام والمناصب . هنا يقع التناص غير المكتوب ، فقد
 ظن غاية الظن أن محاكمة كتاب « ألف ليلة وليلة » - الذي
 لا يذكره بالاسم - هي الجسر الذي سيفقز به إلى الهدف .
 والدلالة المضمره في هذا التناص بين محاكمة الكتاب ، ومحاكمة
 هذه المرأة ، أن « ألف ليلة » ، رمز الإبداع الشعبي المجهول
 المؤلف بل المؤلفين عصرًا بعد آخر . وقد أفلت الكتاب من
 المصادرة فلم تحدث « المعجزة » التي يطمح إليها الضابط ،
 وإنما حدثت معجزة أخرى « إنه النهار الفريد الذي لا يزال
 مستمراً » . ذلك هو قناع الفانتازيا بالتماثل بين ماهية الإبداع
 الذي أفلت من المصادرة وماهية غزلان التي لم تفلت « تلك
 الكائنة الخرافية » ترفض أن تتكلم ، لم تنطق سوى ما تنصور
 جميعاً أنه اسمها الأول » . ولا يدع لنا فرصة الحيرة أمام هذا
 التماثل بين ماهية الكتاب وماهية المرأة ، فيبدو للضابط -
 لا لاية شخصية أخرى - « أن هذه الغزلان قد خرجت من بين
 صفحات الكتاب إياه . وهذه الغزلان قد تكون تعريفاً للمفرد
 وقد تكون تعريفاً للجمع . ولكن هذا الكتاب - الغزلان هو
 التناص المضمر « في كل قضية يخرج إلى إنسان آخر من سكان
 هذا الكتاب ، أي كتاب هذا ؟ أي كتاب ؟ » . والسؤال
 يصبح على لسان الضابط - يمثل القمع - محرك المفارقة
 التمهيدية للنظام الدلالي في الرواية . وإذا كان الضابط يبحث
 عن المجد والمنصب فلم يجد سوى غزلان وقضيتها التي لا تتيح
 له مجداً ولا منصبا ، فإن « الكاتب » صاحب الصوت الثاني
 يبحث عن « دوخان الشهرة » ، وقد آدم من حضور المحاكمات
 بحثاً عن مادتها حتى رأى هذه المرأة فأيقن أنها « من المستحيل أن
 تكون مثلهن » . لذلك تصدر عنه دون سواء الأسئلة التي
 تشكل غزلان جوابها السري : « ألم يجرب (القاضي) الثعب
 والفضي والإرهاق الذي تولده مرارة اصطدام الكلمات مع
 بعضها ؟ » اختراقاً لدلالة الصمت الصاخب في حنجرة غزلان
 وعينيها وكل كيائها . وهو ذاته صمت الكاتب المتكلم ،

هناك نسيج من العلاقات والقيم على قدر من التجانس ، هو
 المادة الروائية في عمل يوسف القعيد ، وهو بذلك يحصل إلى
 حد ما على ما سبق للفيضان الحصول عليه من لوحة مكتملة .
 وأقول « إلى حد ما » لأن مرجع الفيضان كان قد اكتمل بحسم
 الهزيمة الشاملة .

ولكن الروايات الثلاث تشكل حدثاتها ، على مستويات
 عدة ، من سفر التكوين بدلالته الفكرية والجمالية ، وأيضاً من
 اتخاذ أقنعة الفانتازيا تركيباً - بالتناص والتضمين لتعدد
 الأصوات .

يختلف تعدد الأصوات عند القعيد اختلافاً حاسماً عنه في
 روايات « وجهات النظر » التي تتعدد حول حادث واحد أو
 واقعة واحدة ، لأننا منذ البداية لسنا أمام حادث أو واقعة ،
 وإنما نحن أمام « البراءة » في قصص الاتهام ، وبالتالي فالمحاكمة
 في « مرافعة الليل » تشبه القطار في « الهؤلاء » ، ولا علاقة لها
 بالمحاكمات المعروفة في الروايات التقليدية والتي تنشأ أيضاً
 تعدد وجهات النظر في « قضية » واحدة .

في « القفص » عدة نساء متهمات بممارسة البغاء ، يبين
 واحدة تحجب عن الأسئلة كلها بكلمة واحدة هي « غزلان » ،
 والمفترض أن هذا هو اسمها دون أن يكون هناك أي دليل على
 ذلك . لا تتكلم ، فهي صوت غائب ، حاضراً من خلال
 ضمير المخاطب . لا تنطق بغير الاسم إذا كان حقاً هذا هو
 اسمها ، فقد تكون مجرد « كلمة » - صورة ، دلالتها في
 الصوت والتكوين . يراها القاضي والضابط والمحامي
 والكاتب (الصوت وليس الروائي) في القفص كبقية
 المتهمات ، ولكنهم يرونها في الوقت نفسه على غير هذا النحو .

هي التي تصوغ كينونتها الروائية . ضمير المخاطب يركز على
 محاولتها « الإمساك بالطفولة الهاربة » فإذا ابتسمت فإنها « قطع
 من النور تضيء ظلال وخفايا جمالك الجميل » ، وأمنيته
 المخبوءة « أن تعد هذه النجوم » . ليس أمامنا سوى البراءة
 لا من تهمة ، بل البراءة الكاملة المطلقة ، هكذا يصبح قصص
 الاتهام في المستوى الأول للمعنى منصة القضاء ، وخارجه
 المتهمون الأصليون . تلك هي بداية عنصر المفارقة . تتعدد
 الأصوات بعدئذ ، وكل منها ينطق بضمير المتكلم ما هو

فتغيب الكلام هو الدلالة التي تربط بين الاثنين ، كالدلالة القائمة بين محاولة مصادرة ألف ليلة ومحاصرة غزلان . والسؤال الثاني : « هل يأتى يوم تكف فيه هذه الفاتنة عن أن تكون فاتنة ؟ » ، وبعدها مباشرة « الكتابة مهيجة للشهوة » . والربط بالغ الكتابة بين ما جاء بضمير المخاطب عن خضايا « ليل جمالها الجميل » ، وبين تحريض الكتابة على اشتهاه هذا الجمال قبل فوات الأوان . أما السؤال الثالث فهو « متى تشبك نظراتي ونظراتها ، في لقاء أحلم أن يطول حتى آخر لحظة من العمر ؟ » . لنلاحظ هنا أن الكتابة المهيجة للشهوة قد توازت مع « الجمال الجميل » الذى يخشى عليه من المستقبل ،

ومن ثم فالإخصاب المحتمل بين الكتابة كفعل جنسى وبين الجمال المحاصر فى الحاضر يقضى إلى « الحلم » « باشبائك النظرات لا أكثر . ومن المثير أن الضابط الذى رأى فيها « غموضاً ضبابياً » توازى رؤيته مع رؤية الكاتب لرموش عينيها المغلفة « على تحوم أشياء كثيرة مدهشة وغامضة ، ربما جرت من قبل ، وقد تحدث فى الأيام القادمة » . ولكن « الكاتب » هو القارئ الضمنى فى السرد الذى يكاد يخلو من الحوار ، وتواتره متعدد الأصوات يجعل لهذا الكاتب صوتين متداخلين ، ولهما الدال على كينونة المرأة والثاني الدال على كينونة الكتابة . وكلاهما يصوغ غزلان فى حيز الاحتمال المكتوب واليقين المكبوت : مهرة الريح ، فرس النوى ، غزال البر إلى آخر هذه العناوين المقترحة للكتابة الممتعة أو المتمتعة . وبين اللغظين التباس المعنى بين القمع الخارجى والعجز الداخلى . وكما ارتبط الكتاب فى مخيلة الضابط بغزلان ، ارتبطت الكتابة فى مخيلة الكاتب بها أيضاً : « أشعر بألم الاحتباس عندما تتعارك الكلمة مع الكلمة ، من أجل الخروج . وهذا يجعلنى أتعس إنسان فى هذا العالم » ، وهو ذاته الحبس والاحتباس فى صوت غزلان .

أما صوت المحامى - فى مونولوج خطبة الدفاع - فلم يضاف سوى دلالة الصمت . كانت المفاجأة الأولى أنهم قالوا فى العنوان المدون بالأوراق « لا توجد إنسانة تحمل هذا الاسم » ، وأن الحكاية كلها لم تحدث قط ، وأن العنوان نفسه وهمى . وكان « شاهد الإثبات » مؤسس المفارقة الثانية ، فهو لا يعرف غزلان مطلقاً ، ولكن ادعاء معاشرتها يزيح عن كاهله ما يعرفه

الجميع من أنه عنين . هذا الرجل صاحب الصوت الغائب يضع الالتباس فى صيغة سؤال : « إن هذه الإنسانية مظلومة ، ومن فى هذا العالم لا يعد مظلوماً ؟ خلق الإنسان ليظلم ، لكى يقع عليه ظلم الآخرين » . مرة أخرى يستخدم المؤلف الإحباط الجنسى شرطاً عكسياً للمبراة ، براعة غزلان تفضح عجز الرجل ، وربما « الكاتب » من قبل ويقاؤها فى الأسر يستر العجز عند الأول والإحباط عند الثانى . « تداخل الظلم فى الظلم » يقول المحامى الذى لا يدرك هل يتراجع عن غزلان أم عن نفسه : « يوجد يقين لا يقبل الشك لدينا جميعاً ، إنها مظلومة ، ابتداء من القفص الذى تقف فيه ، وصولاً إلى المنصة » . ولأن الالتباس قائم فى « الصوت » ذاته قبل أن يظل خروجه ، فقد لجأ الروائى إلى أداة الصدى الملازم المتأخر عن اللسان ، فألقى مرافعة المحامى بما أسماه « إننى خارج خطبة المرافعة » فى بنية دلالية مزدوجة حيث استرسل المونولوج ، وإذا به لا يختلف عن مونولوج الضابط ، فهو « قليل البخت » لم يعرف طريقه إلى قضية « الكتاب » الكفيل بأصواء المجد . هكذا تتحد غزلان والكتاب بارتباط الذاكرة والمخيلة التى لا تتوانى عن اختيار منصب العمدة « فى عزبة غزلان التى توجد على شمال السها ، بدلاً من أصبح خفيرا فى مناهة هذا الكتاب الألفى الذى هز الدنيا كلها »

قاضى غزلان هو نفسه قاضى الكتاب . تلك هى خاتمة التوحيد بين محكمتين ومتهمين باعتبارهما محاكمة واحدة ومتنها واحداً ، فإذا كان الحكيم الأول قد أفرج عن الكتاب ، فإن غزلان ، أو الغزلان ، ما زالت فى « القفص » . إنه الالتباس الروائى الظاهر وقد أبدعه المؤلف فى موازاة التناص الخفى . قاض واحد لمتهمين هما فى النظام الدلالي متهم واحد : الإبداع المكتوب والإبداع المكبوت . والالتباس فى إطاره المرجعى هو تلك الأنساق المتضاربة من الصوت والصمت ضمن « الانسجام » والتماسك الذى آلت إليه عناصر النظام الاجتماعى الجديد . إنه الانساق المعلن بسكت عن الاختراقات الباطنة . وهذه الاختراقات تحكيها سيرة القاضى بضمير الغائب ، فهو بدوره صاحب « الكلام » ، صوت غائب ، تحمل مادة الحلم مكان اليقظة الصارمة فتسأله غزلان بدلاً من أن يسأله هو فى المحكمة الصحاح : أتعرفنى ؟ رأيتو

وقاضى « مرافعة البلبل » الذى تنحى ، والخاتمة واحدة فى الحالين . ولكن الحبيبة الواسعة العينين ذات المهمة الأسرة التى كانت تتراءى للمتهم البرىء فى لحظات المحنة ، وهى ذاتها المتهمه البريئة فى « الهؤلاء » قد احتلت مكانها الأكبر فى « مرافعة » يوسف العقيد . إنها الصوت الصامت والغائب الحاضر هنا وهناك . ولكنها فى « المرافعة » احتلت مكانها فى « سفر » التكوين : مطلق البراءة وإجماع الأصوات - من مواقع مختلفة - على اعتبارها أصل الأصول والإطار المرجعى لكل ما جرى وما يمكن أن يجرى ، وارتباطها بلا حدود بالقصص والمنصة والقاعة يجعل منها الحقيقة الوحيدة عند الحقيقتين من أنبائها المظلومين داخل المحكمة والسجون ، وخارجها فى الحقول والأزقة والمقابر . إنها البنية الدلالية ذاتها لواسعة العينين فى « الهؤلاء » ، ويكمن الفرق فى دور غزلان وحجمها والتجليات المتناثرة لصاحبة المهمة الأسرة ؛ هذا المشترك هو أقنعة الفانتازيا ، وأما المبتكر فهو كثير .

وبدلاً من لزوم ما لا يلزم فى « المرافعة » ، من حواش وزوائد فى تقديم الأصوات والتعليق على الخاتمة بصوت المؤلف المباشر ، كان باستطاعة يوسف العقيد أن يعمق من صوت « الكاتب » وصوت القاضى بما يضيف على غزلان وكتاب ألف ليلة أكثر من مستوى للمعنى ، فهما صوتان نادران يمتثلان المزيد من الحفر عند الجذور والكتابة متعددة القراءات . وهما صوتان قادران على المزيد من النحت فى غزلان ذات السر المكنون فى الأعماق الذى أكسب « المرافعة » حدائتها الفنية الجميلة ، حين أضاف سؤاها الخاص إلى مجمل الأسئلة المتراكمة فى بنيات الرواية المصرية الجديدة حول القمع والهزيمة . وإذا كان القاضى هنا قد تنحى ، والقاضى هناك قد فصل ، فالقمع كائن وكامن ، والهزيمة واحدة .

ولكن السؤال الذى تطرحه الرواية المصرية الجديدة من داخلها هو الذى فرض على الفانتازيا أقنعتها فى سفر التكوين ، فكيف يغلو هذا السؤال إذا انتفت الضرورة لهذه الأقنعة ونحن على اعتاب سفر آخر من أسفار الخدائ ؟

من قبل ؟ السؤال الذى يفتح سياقاً لمشهد المجتمع الجديد غداة انقلاب سلم القيم . قاض بلا سيارة ولا يسكن العاصمة ويعايش البسطاء الذى يناديه أحدهم « أحكم بالعدل يا قاضى » . وهو الرجل الذى يعاني أيضاً من العلاقة مع النساء . هذه هى الدلالة المشتركة فى علاقة الجميع بغزلان من ناحية وبالكتاب موضع المحاكمة من ناحية أخرى . ولكن غزلان « أكثر إنسان تفاهم معه » تسأله فى الحلم عما إذا كان يعرفها . والمسافة بين الحلم واليقظة هى المعرفة المليئة بكل ما طرأ على الواقع من تماسك مختل أو انسجام مزيف . يعرفها فى الناس الحقيقتين محارج المحكمة وداخلها ، وفى حياته الجافة المضنية ، وفى القوانين التى تطبق على الضعفاء والفقراء وحدهم . عادت به المعرفة إلى الكتاب الذى كادوا يحرقونه بمخلوقته الجميلة ، « مخلوقة الدهشة » . كانت المحكمة الأولى قد حكمت بالحرق ، أما هو فقد رأى أنهم سيقتلون « الغائنة الساحرة » التى لم يشك أنها من إبداعه الشخصى : « كتاب ليست له صفحة أولى ولا صفحة أخيرة . من المستحيل أن يدعى بشر أنه قرأه من الجريدة الأولى وحتى الجريدة الأخيرة » . وأيقن من أن « إنقاذ بر مصر يساوى » فالغنى الحكم الأول بسطر واحد . ولكن ها هم يعيدون إليه المرأة - المعجزة فى القفص . يقول النص : « شارف على الجنون . . جنينة أم ندامة ؟ ! » ، لا يدري ما إذا كانت أنشئ الكتاب الناجى من الحرق أم غيرها . « مجروح هو بجنس النساء . . يتمزق شوقاً إليهن ، وما إن يحدث الاقتراب حتى يبدأ على الفور التفكير فى الهروب » . وبإفراجه عن الكتاب « كانت لحظة النجاة هى نفسها لحظة فقدائها ، لكنه عندما التقى بغزلان وجها لوجه كان لديه يقين لا يعرف مصدره أنها نفس الأنثى المدهشة الخارجة من قيعان الكلمات ومن رحم الأسطر » . إنه القاضى الواحد للمتهم الواحد بين لحظتين متصلتين بسياق موحد : لحظة القدرة على الحكم بالبراءة ولحظة انعدام القدرة بالتنبؤ « ويصاب ضوء النهار بحالة من التكدر . يأتى آخر النهار . كلمتان فقط تكفيان لوصف الأمر كله : الذبول والتلاشى » . هذا هو الفارق والمشارك بين قاضى « الهؤلاء » الذى فصلوه ،

« أولاد حارتنا »

بين الإبداع الأدبي والنص الدينى

طلعت رضوان

حقيقتان يشهد بهما تاريخ الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التى تخاطب عقل الإنسان ، رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجاً للبحث ، باختصار فهى الكتب التى تحترم الإنسان . والحقيقة الثانية أن المؤسسات الدينية كانت دائماً وراء المصادرة (لافرق بين مؤسسات رسمية أو شعبية ، سلفية أو معاصرة) . فعل الأزهر ذلك عام ١٩٢٥ مع كتاب « الإسلام وأصول الحكم » الذى كتبه القاضى الشرعى الشيخ على عبد الرازق ، لمجرد أنه ذكر أن « النبى محمد ﷺ عندما حكم فى المدينة حكم كملك ، حكومة تقوم على ذات الأساس الذى كان موجوداً لدى القبائل العربية فى عهد ما قبل الإسلام »^(١) ، ولم يكتف الأزهر بمصادرة الكتاب وإنما « أسقط عن الشيخ على عبد الرازق إجازته الدراسية وبالتالي عزل من منصبه » وتكرر موقف الأزهر المعادى للعقل عام ١٩٢٦ مع كتاب الدكتور طه حسين « الشعر الجاهلى » . وإذا قفزنا إلى الثمانينيات ، سنجد أن موقف الأزهر لم يتغير ، فتأشيرة صغيرة من الشيخ عبد المهيمن الفقى صودر كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » للدكتور لويس عوض ، بعد أن طرح فى المكتبات لمدة شهر تقريباً ، وشونت آلاف النسخ كالجنث فى نعوشها لتدفن فى مخازن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمنطقة أهرامات الجيزة ، بعد أن تحملت ميزانية الهيئة تكاليف إصداره ، لمجرد أن الكتاب كان يناقش « جذر » اللغة العربية . وكان الأزهر وراء مصادرة كتاب « الأنبياء فى القرآن الكريم » للدكتور / أحمد صبحى منصور . وصار دوى المد الدينى أقوى من صوت العقل ، فيكتب أحمد بهجت مرتين فى صندوق الدنيا ضد رواية

« مسافة في عقل رجل » للكاتب علاء حامد . وفي هذه المرة فإن ذراع البطش المعادية لعقل الإنسان لم تكف بالمصادرة ، وإنما امتدت لاعتقال حرية الكاتب المادية ؛ إذ قبض على الكاتب علاء حامد ، وقضى في السجن أربعة أشهر . شأنه شأن عتاة المجرمين ، وعندما أفرج عنه ، أفرج عنه « على ذمة القضية » .

إذن فقد جمعت « أولاد حارتنا » — لأول مرة — بين رجال الدين ونقاد الأدب ، ولكن من موقعين مختلفين ، وإن كان السبب واحداً ، أى المباشرة . وأظن قد آن الأوان لندخل تلك الحارة لنندلل على كلامنا .

منذ الصفحات الأولى يطالعنا « الجبلاوى » ، ويقدمه الكاتب هكذا دون أدنى مواربة « وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الأدميين كأنما من كوكب هبط » (ص ١١ من كتاب « أولاد حارتنا ») وأما اعتمد هنا على طبعة دار الآداب — بيروت — الطبعة الأولى — يناير ١٩٦٧ .

والجبلاوى (أى الإله) إذ يختار أدهم (أى آدم) ليدبر الوقف ، برغم أن أدهم أصغر أبناء الجبلاوى ، فإن إدريس يقوم بدور إبليس نفسه بالضبط كما ورد في القرآن الكريم ؛ ففي الرواية ينحضع أبناء الجبلاوى لرغبة أبيهم بعد أن أظهروا اعتراضهم ، ولكن إدريس (إبليس) يظل على موقفه ، بل إنه يوجه كلامه إلى الجبلاوى صراحة « لن ترعبنى ، أنت تعلم أنني لا أرغب ، وأنتك إذا أردت أن ترفع ابن الجارية (أى أدهم) على فلن أسمعك لحن السمع والطاعة » ، فيرد الجبلاوى « ألا تدرى عاقبة التحدى يملعون ؟ » (ص ١٥) . وإدريس « أولاد حارتنا » يخرج على طاعة الأب كما خرج إبليس على طاعة الإله : « وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين » (سورة البقرة آية ٣٤) . وكما طرد إبليس من الجنة ، فإن الكاتب لا يغفل هذا فيطرد إدريس من رحمة الجبلاوى . وأحياناً يبلغ التطابق حداً بالغ الحرفية ، فالجبلاوى يبرر لابنته سبب تفضيله أدهم عليهم في إدارة الوقف هكذا « أدهم على دراية بطباع المستأجرين ، ويعرف أكثرهم بأسائهم ، ثم إنه على علم بالكتابة والحساب » (ص ١٤) . ألا يذكرنا هذا بما جاء بسورة البقرة « وعلم آدم الأسماء كلها » (آية ٣١ ، ٣٢) .

الكتب السابق الإشارة إليها كتب تخاطب العقل ، أى أنها تستخدم لغة العلم ، وبذلك يكون مفهوماً هجوم المؤسسات الدينية عليها ، (وهى مؤسسات لا تستخدم لغة الدين) ، فهل « أولاد حارتنا » تخاطب العقل وتستخدم لغة العلم ، حتى تنزل عليها عصا المصادرة الأزهرية ؟

إن القراءة تجيب بالنفى ، وأكثر من ذلك ، فإن الخط العام والهدف الأساسى منها هو تكرار « وتأكيد » للمفهوم الدينى (التوراة والإنجيل والقرآن) عن خلق العالم ؛ فكان المفترض أن تباركها المؤسسات الدينية وأن تقوم بالدعاية لها والعمل على رواجها وانتشارها . فلماذا اتخذت المؤسسات الدينية هذا الموقف المعادى منها ، برغم أن الاثنين (المؤسسات الدينية وأولاد حارتنا) متطابقان حول فكرة « خلق العالم » ؟ إنها المباشرة التى قضت على « أولاد حارتنا » بالسكته ؛ فمن ناحية ثارت المؤسسات الدينية لأن رمز الإله (الجبلاوى) ورمز الأنبياء (جبل « أى موسى ») ، (رفاة « عيسى ») ، (قاسم « محمد ») يسهل على أى تلميذ في الإعدادى أن يستحضر المرموز له . ووقعت المؤسسات الدينية في حيص بيص ؛ فأولاد حارتنا لو انتشرت فهي تكريس طيب للفكر الدينى عن قصة « خلق العالم » ، ولكنها تنتهى بموت الجبلاوى (الإله) . فإلى أى جانب تنحاز المؤسسات الدينية ؟ انحازت إلى كفة المصادرة ؛ لأنه لا يعقل أن توافق على موت الجبلاوى ، بالإضافة إلى أن الفكر الدينى عن قصة « خلق العالم » لن ينحسر كثيراً من قرار المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة والإنجيل والقرآن) فما قيمة للنسخة المقلدة ؟

أما الموت الحقيقى لها فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية ؛ فلا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة ، والفن لا يسمو إلا بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه .

القطع الكبير ، فإن الإشارة إلى كل شخصية أو موقف أو جملة لتأكيد ما ورد بالفكر الديني العبراني عن قصة « خلق العالم » تبدو عملاً عابثاً . ولأننا بصدد كتابة مقال لمجلة أدبية ولنا بصدد كتابة دراسة مطولة ، لذلك سأكتفي بذكر بعض الأمثلة .

فكما أن الإله في الديانة الإبراهيمية يقرر طرد آدم وحواء من الجنة ، كذلك يفعل الجبلوى ويقرر طرد آدم وزوجه ، وفي الحالتين فإن إبليس / الشيطان هو السبب ، ففي القرآن الكريم « وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين . فآذنها الشيطان عنها فأخرجها مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين » (سورة البقرة الآيتان ٣٥ ، ٣٦) . أما العهد القديم فيصف القصة هكذا « كانت الحية أحياناً جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله . فقالت للمرأة أحقاً قال الله لا تأكلنا من كل شجر الجنة . فقالت المرأة للمرأة أحياناً قال الله لا تأكلنا منه ولا تمساها لتلا تموتا . فقالت الحية للمرأة لن تموتا . بل الله عالم إنه يوم ناكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر . فرائت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شبيهة للنظر . فآخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضاً منها فآكل . فتنفتحت أعينها وعلمتا أنها عريانان . فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر » (سفر التكوين — الإصحاح الثالث الآيات من ١ — ٧) . وتستمر الآيات في وصف اختباء آدم وامرأته من وجه الرب وإلى غضب الرب على الحية وعلى المرأة إلى أن نصل إلى قرار الطرد : « وقال الرب الإله هوذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً الخير والشر . والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضاً ويأكل ويمينا إلى الأبد . فأخرج الرب الإله من جنة عدن ليعمل الأرض التي أخذ منها . فطرد الإنسان وأقام شرقي جنة عدن .. الخ » (التكوين — الإصحاح الثالث — الآيات من ٢٢ — ٢٤) ، (وفي القرآن الكريم انظر الآيات من ١٩ — ٢٤ سورة الأعراف) .

والجبلوى يطرد إدريس بصورة شديدة القسوة . يقول له : « أمامك الأرض الواسعة فانهب مصحوباً بغضبي ولعنتي . وستعلمك الأيام حقيقة قدرك وأنت تهيم على وجهك محروماً من عطفي ورعايتي » (ص ١٦) بل إن الكاتب — في موضع سابق — يعلق على رد فعل إدريس إزاء موقف أبيه هكذا : « تلقى إدريس اللطمة بصبر ينفد ، إنه يعلم كم يضيق أبوه بالمعارضة ، وأن عليه أن يتوقع لطيات أشد إذا تمادى فيها » (ص ١٣) . وعندما يقرر الجبلوى طرد إدريس من البيت فإنه يصبح بعد أن يغلق الباب وراءه : « المهلاك لمن يسمح له بالعودة أو يعينه عليها » (ص ١٦) ، أي أن باب التوبة مغلق تماماً . ولأن الكاتب لا يخوض بحر الإبداع الجميل الزاخر ، أي لا يخلق شخصيات إنسانية درامية ، فإنه يقع في التناقض مضطراً ، فبعد أن قدم لنا الجبلوى في صورة الدكتور المستبد إذا به يصفه في صورة مغايرة تماماً بعد عملية طرد إدريس « وعاش الإخوة في وئام وانسجام بفضل مهابة الأب وعدائته » (ص ١٧) . فهذا التناقض — على سبيل المثال لا الحصر — يضع القارئ في حيرة شديدة ، فهو يفترض أنه يتعامل مع « رواية » ، فإذا كان الأمر كذلك ، فكيف نجتمع للشخصية الواحدة صفتان متناقضتان : (الاستبداد والعدل) إلا إذا كان الكاتب يريد لمقولة « المستبد العادل » أن تسود وهي مقولة لفظتها المجتمعات المتحضرة كلها . وعلى المستوى الإنساني الروائي ، هناك تناقضات داخل الشخصية الواحدة ، مثل السكر المحب للخير ، أو حتى « اللص الشريف » أو الذي يوزع سرقاته على الفقراء . ويصل الأمر عند بعض الكتاب أن يصوروا « المومس الفاضلة » بشكل إنساني ودرامي غاية في الجمال والإبداع ، أما الاستبداد والعدل فهما نقيضان لا يجتمعان ، وهذا هو المأزق الذي وقع فيه الكاتب . ولا يبقى أمام القارئ إلا الاحتمال الآخر ، وهو أنه لكي يستطيع الاستمرار في القراءة (قراءة كتاب أولاد حارتنا) فعليه أن يستبعد فكرة أنه يقرأ « رواية » ؛ لأن الكتاب ما هو إلا تكرار لما ورد عن قصة « خلق العالم » من وجهة نظر الديانة العبرية ، وبالتالي تنتهي عن الكتاب صفة الإبداع ، وهي المعطر المميز لكل الفنون التي كتب لها الخلود .

ولأن عدد صفحات كتاب « أولاد حارتنا » ٥٥٢ من

نحن إذن أمام ثالثوث واحد :

الضلع الأول هو المعصية ، معصية آدم لأوامر الرب بعدم الاقتراب من شجرة الحياة « شجرة المعرفة » (ها هو الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً الخير والشر) ، بإيعاز من إبليس أو الشيطان أو الحية وتشجيع من حواء الزوجة .
الضلع الثاني هو « موضوع المعصية » أى المعرفة .
الضلع الثالث هو « عقاب المعصية » أى الطرد .

إذا انتقلنا إلى كتاب « أولاد حارتنا » نجد تكراراً لنفس القصة مع إجراء تغيير بسيط لا ينفى ولا يزيل الأصل الدينى العبرانى لقصة الطرد ؛ فبدلاً من الأكل من شجرة المعرفة ، نجد أن خطيئة أدهم فى أولاد حارتنا هى عصيان أوامر الجبلالوى ، والتسلل ليلاً إلى الغرفة المحرمة على الجميع للوصول إلى « حجة الوقف » والاطلاع على الشروط العشرة (تغيير يشير بيسر إلى الوصايا العشر) . أى أن البثالثوث واحد ، سواء فى الفكر الدينى العبرانى أو فى « أولاد حارتنا » ؛ المعصية ، ثم موضوع المعصية ، وأخيراً العقاب وهو الطرد .

والمثال الثانى هو قصة خلق حواء من ضلع آدم : نجد « أولاد حارتنا » تكرر القصة الدينية العبرانية وتنقلها كما هى ؛ ففي العهد القديم نقرأ ما يلى : « ... فأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام . فأخذ واحدة من أضلاعه وملاً مكانها لحماً » (التكوين — الإصحاح الثانى — آية ٢١) . أما فى كتاب « أولاد حارتنا » فنقرأ « ووقف أدهم يوماً ينظر إلى ظله الملقى على المشى بين الورود ، فإذا بظل جديد يمتد من ظله واشياً بقدوم من المنعطف خلفه . بدأ الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه ، والتفت وراءه « فرأى فتاة سمراء » (ص ١٩) .

هل هنالك دليل أقوى من ذلك ، يقطع بأن الكاتب تناسى صفته الأصلية كمبدع وأصر على أن يكون ناقلًا ومردداً لما جاء بالفكر الدينى العبرانى ؟!

وكما أن آدم فى الفكر الدينى أنجب ولدين هما قابيل وهايل ، فإن أدهم فى « أولاد حارتنا » ينجب ولدين أيضاً هما : قدرى (أى قابيل) وهمام (أى هايل) ، ولأن الكاتب

ملتزم بالقصة كما جاءت فى الفكر العبرانى ، نجده يكرر قصة قتل قابيل لأخيه هايل (أو قايين وهايل) كما يسميها العهد القديم (انظر تفاصيل القتل — التكوين الإصحاح الرابع) . ولذلك فإن القارئ يعرف ما سوف يحدث فى الصفحات التالية ، وبالتالي لم تكن مفاجأة عندما نقرأ فى أولاد حارتنا أن قدرى (قابيل أو قايين) يقتل أخاه همام (أى هايل) (انظر تفاصيل ذلك فى أولاد حارتنا ص ٩٥ ، ٩٦) . وحتى لا ينحرف الكاتب عن الفكر الدينى الذى ينقل عنه ، فإنه لا يكتفى بتكرار سرد الحادثة كما جاءت فى الكتب الدينية ، وإنما يحرص على تأكيد المعنى الدينى بصيغ أخرى (كعقوبات المؤلف أو حوار الشخصيات الخ) ؛ فمثلاً بعد أن قتل قدرى أخاه همام ، فمن الإنسان أن تحزن الأم وتصرخ وتندب حظها وفجعيتها فى ابنها (القاتل والقاتل) ولكن الأب يمنعها من التعبير عن مشاعرها الإنسانية . لماذا ؟ يقول أدهم (آدم) لزوجه : « لا تصرخى يا وليه .. الشر من بطئك ، ومن صلبى خرج . واللعة حقت علينا جميعاً » (ص ١٠٤) . إنه لا يمنعها من الصراخ فقط بل يقمعها بالبعد القدرى ، ومؤدى ذلك ترسيخ مقولة القدرية ونفى الصفة الإنسانية والاجتماعية ، والترويج لمقولة أن المجرمين والفاستدين هم هكذا لأنهم ولدوا والشر خارج معهم من بطون أمهاتهم ، الشيء نفسه ينطبق على الصالحين . وهذه المقولات لا يمكن أن تدور فى ذهن الأديب والمفكر المبدع ؛ لأن الفنان يرسم عالمه على خلفية من الأبعاد الاجتماعية والسيكولوجية والاقتصادية ، ومن هنا يأتى خطاب أدهم (آدم) لزوجه متسقاً مع الشخصية حاملة الأفكار ، لا الشخصية الإنسانية كما تعارفت عليها الآداب والفنون .

إن شخصيات ومواقف الفكر العبرانى تلاحقك فى سطور كتاب « أولاد حارتنا » كلها ، فأدهم يصرخ فى وجه زوجته « آخرسى بأصل الشر والتعاسة » (ص ٥٨) ، أى أنه يعيد صياغة المفهوم العبرانى عن حواء التى استمعت واستجابت لغواية الشيطان أو الحية^(١) . وأحياناً تصل المباشرة إلى حد الوضوح التام بلا أدنى مواربة . تقول زوجة أدهم وهى تمنى نفسها برؤية الجبلالوى (الإله) « أرمى نفسى تحت أقدامه وأن استغفره » (ص ٦٠) . ولأن أدهم هو آدم فإنه

ونقول هؤلاء رجالنا ، ونحتم الكاتب تلك الفقرة بجملته من اللغة الدينية البحتة فيقول « والله الأمر من قبل ومن بعد ، (ص ١١٧) .

فإذا انتقلنا إلى شخصية « جبل » في « أولاد حارتنا » لاكتشفنا بسهولة ويسر أنها صدى شخصية « موسى » في التراث العبراني . فالطفلان — موسى وجبل — لقيطان ، ولكي يكون التطابق تاماً فإنهما لقيطا ماء (في العهد القديم على حافة النهر ، وفي أولاد حارتنا « في حفرة مملوءة بمياه الأمطار » — قارن بين سفر الخروج — الإصحاح الثامن وأولاد حارتنا ص ١٣١) وفي العهد القديم فإن ابنه ملك مصر (الفرعون حسب الاستخدام العبراني) التي رأت الطفل وسمعت بكاءه وورقت له وقالت « هذا من أولاد العبرانيين » (الإصحاح الثامن من الخروج آية ٦ ، ٧) وفي « أولاد حارتنا » فإن هدى هانم (زوجة الأندى ناظر الوقف) هي التي رأت الطفل وسمعت بكاءه ففرق قلبها .. إلخ . وكما تربى « موسى » في بيت الملك المصري (الفرعون) كذلك ينشأ جبل ، وكما قتل « موسى » رجلاً مصرياً كذلك يفعل جبل ، وإذا كان أحد العبرانيين يتشكك في موسى (في اليوم الثامن للقتل مباشرة) ويقول له « أمفتكر أنت بقتل كما قتلت المصري » (الخروج الإصحاح الثامن الآيات من ١١ — ١٥) فإن « دعبس » (وهو من آل حمدان مثل جبل) يقول لجبل « أتريد أن تقتلني كما قتلت قدره ؟ » (انظر أولاد حارتنا الصفحات من ١٣٧ — ١٤٠ ، ص ١٥١) .

وإذا تصور العهد القديم لقاء « موسى » بربه إله العبرانيين وأنهما تكلمتا سوياً عن ذل شعب بني إسرائيل في مصر ونزول الإله لينقذهم من أيدي المصريين ، فإن « أولاد حارتنا » — لأنها ليست رواية ، بل صدى لما جاء بالعهد القديم — لا تفوت الفرصة وتصور لقاء « جبل » بجده « الجبلاوى » . في هذا اللقاء فإن « الجبلاوى » يجرّس « جبل » على الثأر من ناظر الوقف (أى الفرعون) ومن الفتوات التابعين له (أى باقى المصريين) الذين يذلون ويضطهدون أسرة آل حمدان ، (وهى الأسرة الـ) غثل الامتداد لسلالة الجبلاوى ، أى العبرانيين) . يقول « الجبلاوى » لحفيده « جبل » : « أنت

(أى أدهم) بعد أن طرد من نعيم الجبلاوى يشعر بالحزن إلى تلك الأيام التي كان يعيش فيها بلا عمل . والخطاب التالى بأن على لسان أدهم ليؤكد وجهة نظره في قيمة « العمل » . وهذا الخطاب دليل قاطع على أننا إزاء شخصية يستلحقها الكاتب بعضاً من مفاهيم التراث العبراني ، وليست شخصية روائية بأى حال من الأحوال . يقول أدهم في سخط لزوجته : « العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت في الحديقة (أى جنة الجبلاوى التي طرد منها) أعيش ، لا عمل لى إلا أن أنظر إلى السماء ، أو أنفخ في الناي . أما اليوم فلست إلا حيواناً (هكذا) أدفع العربة أمامى ليل نهار في سبيل شيء حقير نأكله مساءً ليلفظه جسمى صباحاً . العمل من أجل القوت لعنة من اللعنات ، الحياة الحققة في البيت الكبير (بيت الجبلاوى / الجنة التي طرد منها) حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والغناء » فبرد عليه أخوه إدريس (إبليس) قائلاً « نطقت بالحق بأدهم ، العمل لعنة ، وهو ذل لم نعتده » (ص ٦١) . هل هذا الكلام في حاجة إلى تعليق ؟

وكلما ابتعدنا عن الفن اقتربنا من التعميمات . فبعد شرح مطول لتاريخ الفتوة والفتوات ، يقول الكاتب عن أبطاله وعن حارته : « ... وعمد الأقوياء إلى الإرهاب والضعفاء إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات » (ص ١١٧) . إننى لم أر ولم أسمع ولم أقرأ عن مجتمع كهذا ، لافى المجتمعات الإنسانية ولا فى الروايات ولا فى الملاحم ولا فى الأساطير ؛ لأن كل مجتمع — مهما تدنت علاقاته الاجتماعية لا يمكن أن يخلو من المنتجين والشرفاء ، ولا يمكن تصور مثل هذا المجتمع الذى يصوره كتاب « أولاد حارتنا » ، مجتمع محاصر بهذا الثلاث الرهيب ، « الإرهاب والتسول والمخدرات » .

والعكس أيضاً صحيح ؛ فكلما خضنا فى التعميمات ابتعدنا عن الفن . ولنقرأ معاً — عزيزى القارئ — وصف الكاتب لأهالى تلك الحارة البائسة يفهم جنباء لا يقاومون إطلاقاً . يقول الكاتب على لسانهم « ونحن لا ننال من الوقف إلا الحشرات ، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى ، على ذلك كله فتحن باقون ، وعلى الهم صابرون ... نشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيد ، ونومىء إلى الفتوات

البحر . ورأى إسرائيل الفعل العظيم الذى صنعه الرب بالمصريين » (الخروج — الإصحاح الرابع عشر — الآيات من ٢٦ — ٣١) . فكيف كان انتصار « جبل » وآل حمدان على ناظر الوقف والفتوات التابعين له ؟ إن « زقلط » (الفتية ، مثل سلطة ناظر الوقف) يهجم هو ورجاله الفتوات على بوابة آل حمدان (آل جبل سلالة الجبلاوى) وعندما يصلون إلى الدهليز الطويل الممتد وراء باب الخوش ، يحدث التطابق مع النص التوراتى ، يقول الكاتب : « وما كادوا يتوسطون الدهليز حتى ملأت أرضه بهم بغتة وهوت بمن عليها إلى قاع حفرة عميقة » (ص ١٩٦) . فهل هناك شبهة نجبر عندما أقول إننا لسنا إزاء عمل إبداعى ، بل مجرد صدق لما سطره العبرانيون عن تاريخهم كما أرادوه ؟ لقرأ كيف يصور الكاتب نهاية « زقلط » (رمز سلطة البطش عند المصريين) : « وتشبث يدا زقلط بجدار الحفرة يريد أن يثب (بالقبض) كحال الفرعون وهو يحاول رفع رأسه قبل أن يغرق) وقد تجلى الحقد فى عينيه وراح يغالب الإعياء والخور ويزفر أنات كالخوار » (لاحظ التشبيه بالحيوان) وبعد ذلك « انهالت عليه النبائيت حتى تهاوى إلى الورا وتراخت يدها عن الجدار فسقط فى الماء وفى كل راحة من راحته قبضة من طين » (ص ١٩٦) . بعد هذه الهزيمة لمثل البطش والظلم فإن شاعر آل حمدان يصيح : « هذه عاقبة الظالمين » (لاحظ اللغة الدينية) ، ثم يقول المتجمعون من آل حمدان : « إن جبل قد أهلك الفتوات كما أهلك الثعابين » (ص ١٩٦ ، ١٩٧) والكاتب يتشكك فى ذكاء القارئ ، ويخشى أن يكون التقابل التوراتى قد أفلت منه ، فيعاود تذكيره على لسان « رفاعه » فى الفصل المعنون باسمه ، يقول رفاعه : « ليت الدهليزبقى لنا ، إنه دهليز مبارك . إذ فيه تقرر النصر لجبل على أعدائه » (ص ٢٦٧) .

وبعد هذا الانتصار الساحق لجبل يقول الكاتب « هاجم الجميع (من آل حمدان) بيوت الفتوات فاحتدت الأيدي والأرجل على أهاليهم حتى فروا بأرواحهم وهم يتحسسون أفتيتهم وخدودهم مصعدين التأوهات سافحين الدموع » وهذا غير نهب البيوت بكل ما فيها (انظر ص ١٩٧) . فإذا كنا إزاء عمل إبداعى ، فإن المرء يتساءل ، كيف يتحول

ياجبل ممن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأمرتك المظلومة ، وما أسرتك إلا أسرى ، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياة يجب أن تكون جبيلة . وعندما يسأله « جبل » : « كيف السبيل إلى ذلك » ، فإن الجبلاوى يرد عليه قائلاً : « بالقوة همزمون البغى ، وتأخذون الحق ، وتحبون الحياة الطيبة » (قارن بين سفر الخروج — الإصحاحين الثالث والرابع وأولاد حارتنا من ص ١٧٦ — ١٧٨) .

وكما يذهب « موسى » إلى « الفرعون » من أجل بني إسرائيل ، كذلك يذهب « جبل » إلى « ناظر الوقف » من أجل آل حمدان . تقول زوجة الناظر لجبل (وهى التى التقطه طفلاً وربته) : « علمت بلا شك بغفونا عن آل حمدان إكراماً لك ، فبرد جبل عليها : « الحق ياسيدتى أنهم يعانون ذلاً ألعن من الموت ، وقد قتل منهم من قتل » ، فيقول الأفتدى ناظر الوقف : « إنهم مجرمون ، وقد نالوا ما يستحقون » ، فبرد جبل عليه « المجرمون حقاً هم الفتوات » (ص ١٨٤ — أيضاً قارن بين وصف العهد القديم للمصريين والفرعون فى سفر الخروج فى لى إصحاح تشاء ووصف أولاد حارتنا للفتوات وناظر الوقف فى فصل « جبل » لتكتشف بسهولة ويسر التطابق التام بين الرمز والرموز إليه ، وأن الكتاب الثانى ما هو إلا صدق الكتاب الأول) . حتى سيطرة « موسى » على الثعابين نجد شبيهاً لها عند « جبل » (قارن بين سفر الخروج الإصحاح الرابع وأولاد حارتنا ص ١٩٠ ، ١٩١) .

فى العهد القديم نقرأ كيف انتصر « موسى » على المصريين : « فقال الرب لموسى مد يديك على البحر ليرجع الماء على المصريين ، على مركباتهم وفرسانهم . فمد موسى يده على البحر ليرجع البحر عند إقبال الصباح إلى حاله الدائمة والمصريون هاربون إلى لقائهم . فدفع الرب المصريين فى وسط البحر . فرجع الماء وغطى مركبات وفرسان جميع جيش فرعون الذى دخل وراءهم فى البحر . لم يبق منهم ولا واحد وأما بنو إسرائيل فمشوا على اليابسة فى وسط البحر والماء سور لهم عن يمينهم وعن يسارهم . فخلص الرب فى ذلك اليوم إسرائيل من يد المصريين . ونظر إسرائيل المصريين أمواتاً على شاطئ »

الفتوات الوحوش الجبابرة إلى جنباء ضعفاء يتلقون الصفعات
ف « يتحسسون أقيمتهم وخطودهم مصعدين التأهاوت
سافحين الدموع » دون أدنى مراعاة لعامل التحول الدرامي في
الشخصيات ؟

ويستبدل كتاب « أولاد حارتنا » بخروج العبرانيين من
مصر كما جاء في كتاب « العهد القديم » انتصار آل حمدان
بزعامة « جبل » وهزيمة ناظر الوقف والفتوات (المصريين) ،
بل إن ناظر الوقف « يقف أصفر الوجه ذليلاً ثم يوافق على
شروط جبل ويعلن موافقته على استرداد حقوق آل حمدان .
وأكثر من ذلك يعلن أن « جبل » هو الذي سيدير الوقف إن
أراد (ص ٢٠٠) ، فبدلاً من خروج العبرانيين من مصر تتم
السيطرة والسيادة لآل حمدان على الحارة . وعندما يقول
دعبي (من آل حمدان) « ولم لا يكون الوقف كله لنا ؟ » ،
فإن جبل يرد « أمرني الواقف (أي الجبلاوي) باسترداد حقكم
لا باغتصاب حقوق الآخرين » وفي هذا خروج — للمرة
الثانية — على النص التوراتي الذي يعيد الكاتب تدوينه ،
فالعهد القديم يحرض العبرانيين صراحة على نهب المصريين ؛
إذ جاء فيه « فإذا سمعوا لقولك تدخل أنت وشيوخ بني
إسرائيل إلى ملك مصر وتقولون له إله العبرانيين التقتنا .
فالآن غمضي سفر ثلاثة أيام في البرية ونذبح للرب إلهنا .
ولكن اعلم أن ملك مصر لا يدعكم تمضون ولا يبد قوة .
فأمم يدي وأضرب مصر بكل عجائبي التي أصنع فيها . وبعد
ذلك يطلقكم . وأعطي نعمة لهذا الشعب في عيون
المصريين . فيكون حينئذ تمضون أنكم لا تمضون فارغين . بل
تطلب كل امرأة من جاريتها ومن نزيل بيتها أمتعة فضة وأمتعة
ذهب وثياباً وتضعونها على بنيكم وبنايتكم فتسلبون المصريون »
(الخروج — الإصحاح الثالث — الآيات من ١٨ — ٢٢) .
فهذه دعوة صريحة للعبرانيين ، عندما تمضون (أي تخرجون
من مصر) « لا تمضون فارغين » ويكون ذلك — بالطبع —
من خلال « سلب المصريين » . وبعد هذا الخروج عن النص
تعود « أولاد حارتنا » فتستردك الموقف ؛ فبعد أن أعلن
« جبل » أن الواقف أمره باسترداد حقوق آل حمدان (لاحظ الاسم
الذي تذكره بآل عمران) لا باغتصاب حقوق الآخرين ، إذا
به يرد على سؤال دعبي « ومن أدراك أن الآخرين سيأخذون

حقوقهم » قائلاً : « لا شأن لي بذلك وإنك لا تكره الظلم إلا
إن وقع عليك » (ص ٢٠٠) أي أن هذا التحول من النقيض
إلى النقيض ثم في الصفحة ذاتها . إن جملة « أمرني الواقف
باسترداد حقكم لا باغتصاب حقوق الآخرين » تبدو — بزعم
الإسقاط الظاهر — كصيغة أدبية ، ولكن لأن الكاتب مهتم
بإعادة تدوين الفكر العبراني ، يشعر أنه ضبط نفسه متلبساً
بالخروج عن النص ، لذلك يسارع — في الصفحة ذاتها —
إلى « ضبط » الشخصية على البوصلة الموضوعية لها سلفاً ؛
لذلك تأتي جملة « لا شأن لي بحقوق الآخرين » ، وأنك لا تكره
الظلم إلا إن وقع عليك » مناقضة لما قبلها ، بل هي شديدة
القسوة على الإنسان ، لأنها تشبهه بأذى وأخط المخلوقات
الحية ؛ فأننا لا نعرف ، ولكني مستعد لتصور — أن الدودة قد
لا تشعر بألم دودة أخرى ملاصقة لها ، ولكني أعرف أن
الإنسان — الكائن الوحيد المتطور من مرحلة إلى مرحلة —
يشعر ويتألم بالظلم الواقع على الآخرين ، وإن ظل هذا الظلم
بعيداً عنه . والمسألة في ظني ومن واقع صفحات « أولاد
حارتنا » أن الكاتب أراد أن يؤكد أن جبل يدافع عن آل حمدان
فقط ، كما كان موسى يدافع عن العبرانيين فقط .

وعندما يقول دعبي لجبل « إنك لا تبني الفتوة .
ساكون أنا الفتوة » ، فإن جبل يصيح « لا فتوة في آل حمدان ،
ولكن ينبغي أن يكونوا فتوات جميعاً على من يطمع فيهم »
(ص ٢٠٢) يكون هذا هو الخروج الثالث عن النص في
فصل « جبل » . إن البشرية كانت تتمنى أن يتحقق الجزء
الأول من قول جبل : « لا فتوة في آل حمدان » ، ولكن الحاصل
غير ذلك تماماً ، فالجزء السامي من العبرانيين الذين اختلطوا
وعاشوا في أوروبا ، تجمعوا وقرروا الاستيلاء على أي مكان ولو
بنزع السكان الأصليين عن طريق الإبادة ؛ فكروا في
الاستيلاء على شبه جزيرة سيناء ، ثم فكروا في أوغندا ،
وأخيراً نجحوا في الاستيلاء على فلسطين بعد المجازر والمذابح
المعروفة . وحتى لا يظن القارئ أن هناك شبهة تجن أو شبهة
تصنف في التفسير ، فإنني أرجوه أن يراجع معنى الأمثلة
السابقة والتالية : يقول جبل لأهله : « إنكم أحب أهل الحارة
إلى جدكم (الجبلاوي) فأنتم سادة الحارة دون منازع » (ص
٢٠٢) . إن هذه الجملة توظف في الذاكرة — وفق قانون

(أولاد حارتنا ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ وسفر الخروج الإصحاح التاسع عشر — آية رقم ٥٥) .

إن كتاب « أولاد حارتنا » ألقى على كاهل تاريخ النقد الأدبي مجموعة من التساؤلات :

١ - ما الذي دفع كاتباً مثل نجيب محفوظ ، خاض أجل متعة يمر بها الفنان وذاقها ، أى لحظات الخلق والإبداع ، ليكتب عملاً لا علاقة له بالفن والأدب ؟

٢ - لماذا يتطوع كاتب مصري ، سبق له أن كتب « رادويس » (عام ٤٣) و « كفاح طيبة » (عام ٤٤) بل وترجم كتاباً بعنوان « مصر القديمة » (عام ٣٢) ، أى أنه اقترب من تاريخ الحضارة المصرية ، وبالتالي فإننى أفترض افتراضاً مشروحاً ، أنه عرف أن هناك اختلافات شديدة التباين بين ثقافة المصريين الزراعية وثقافة العبرانيين الرعوية ، وعرف — بالتأكيد — وهو ينقل عن العهد القديم — التوجه الإيدولوجي المعادي للمصريين (أرجو من القارئ الكريم أن يلقى نظرة على سفر الخروج — على سبيل المثال لا الحصر — ليتأكد من حجم العداء الموجه ضد المصريين ، بل إن إله العبرانيين — هكذا يكتبون — حوّل أرض مصر إلى خراب ، تسعى فيها كل الحشرات ، بل إن أرض مصر تحولت — من البيوت إلى الزرع إلى النهر — إلى دم) . فلماذا يتطوع كاتب مصري ليعيد تدوين كتابة « العهد القديم » ؟ فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوى أمام محكمة « دبلن » العليا فى عام (١٩٨٩) وفقاً لما أوردته وكالة « رويتر » ، تطالب فيها بحظره ومنعه من التداول لما فيه من عداء ضد المصريين أصحاب الحضارة الإنسانية العظيمة . وهذا العداء لا يفترضه أحد ، وإنما هو إنحياز صريح من إله العبرانيين ضد المصريين ؛ فالعهد القديم ينص صراحة على « فإنه كما رأيتم المصريين اليوم لا تعودون تروغهم أيضاً إلى الأبد . الرب يقاتل عنكم وأنتم تصمتون » (الخروج — الإصحاح الرابع عشر — آية رقم ١٣) .

٣ - إن الأدب العالمى يربأ بنفسه عن إطلاق الأحكام القيمية على الشخصيات ، ولكن — بمراعاة أن « أولاد حارتنا » صدى لـ « العهد القديم » ، فإن « ناظر الوقف »

التداعى الحر — مقولات العبرانيين عن « شعب الله المختار » . وفى العهد القديم نقرأ « طوبى للأمة التى الرب إلهها الشعب الذى اختاره ميراثاً لنفسه » (الزمير — الزمور رقم ٣٣) . وكذلك : « فالآن إن سمعتم لصوتى وحفظتم عهدى تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب » . (الخروج . الإصحاح التاسع عشر — آية رقم ٥٥) .

ويدأب شديد يصير الكاتب على المباشرة دون أدنى موارد ؛ فيجعل شخصيتين من آل حمدان يتشاجران ، فيفقا أحدهما عين الآخر ، كانت المشاجرة بسبب النقود . قال حمدان لجبل « سيرة دعيس النقود إلى كعلبها » فصاح جبل بأعلى صوته « فليرد إليه بصره أولاً » . قال رضوان شاعر آل حمدان « ليت فى الإمكان رد البصر » . فقال جبل وقد أظلم وجهه كالسحاب الراعدة البارقة « ولكن فى الإمكان أن تؤخذ عين بعين » ويصر جبل على رأيه ويقوم بنفسه ويضرب دعيس (المعتدى) ويطوقه من الخلف ويأمر « كعلبها » (المعتدى عليه) قاتلاً « قم فخذ حقلك » ، وعندما يقوم « كعلبها » متردداً فإن جبل يصبح فيه وينظر إليه نظرة قاسية ويقول « تقدم قبل أن أدفئك حياً » . ويقوم « كعلبها » فعلاً ويفقا عين دعيس على مرأى من الجميع (ص ٢٠٧ ، ٢٠٨) . إن أية شخصية من الشخصيات الشريرة فى الأدب العالمى لم تبلغ هذه القسوة ، بل إن القارئ يتعاطف معها ويحبها (راجع أبطال « توريتلا فلات » لـ « جون شتاينيك » وأبطال « ديستوفيسكى » على سبيل المثال) . والمشكلة أن الكاتب لا يبدع أدباً ، وإنما يعيد كتابة الفكر العبرانى ، وفى المثال الأخير يريد أن يؤكد جزءاً من شريعة العبرانيين : ففى العهد القديم « وإن حصلت أذية تعطى نفساً بنفس . وعينا بعين وسناً بسن ويداً بيد . الخ » (الخروج — الآيات من ٢٣ — ٢٧) . فهل هناك شبهة نجح أن جبل هو موسى ؟ وأن آل جبل وآل حمدان سلالة الجبلاوى هم العبرانيون ، وبالتالي فإن ناظر الوقف والفتوات هم المصريون المجرمون المعتدون ؟! إن الأمثلة كثيرة يصعب التعرض لها فى هذا الحيز ، ولذلك أختتم بنموذج أخير من فصل « جبل » حيث يدور حوار حول شخصية الجبلاوى : هل هو جد الجميع أم جد آل حمدان فقط ؟ تردداً لما جاء فى العهد القديم « تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب »

أن المصريين «وديمون» وأن الساميين «همج» ، وهو عندما يصف المصريين بالوداعة إنما كان يتفق مع وصف المؤرخ الإغريقي الشهير «هيرودوت» (٤٨٤ — ٤٢٥ ق . م) الذي زار مصر وقال عن المصريين في كتابه الثامن — فقرة رقم ٣٧٠ بأنهم «أقنى البشر أجمعين» .

٦ - إن التاريخ المصرى الممتد الذى شهد الكثير من الأحداث والغزوات ، يتظر المبدعين الذين ينطلقون من أرضية مصرية ، فيكون لدينا العشرات من الأعمال الإبداعية على مستوى «النهر الهادى» أو «جسر على نهر درينا» أو «المسيح يصلب من جديد» أو «مائة عام من العزلة» إلى آخر هذه الأعمال الخالدة . إن المبدع المصرى منعزل عن تاريخه ، ولا زالت رائعة سعد مكارى «الساترون نياماً» شائعة وحدها تشهد على هذا الانعزال .

إن كتاب «أولاد حارتنا» يثير الأسى على المستويين ، الإبداعى والتاريخى . وإذا أعترف أنى أحترم الكاتب الكبير «نجيب محفوظ» — إنساناً ومبدعاً — وكما أنى لا أسمع لنفسى بالاقتراب من منطقة «ضمير الآخر» ، بمعنى أنى لا أدخل إلى «ضمير الآخر» وبالتالي لرفض استخدام أسلوب الاتهامات ، كذلك فإننى لا أقيم وزناً لما فى «النيات» ؛ بمعنى : إذا قال قائل إن الأستاذ نجيب محفوظ لم يكن «يقصد» شيئاً عما ذكرته فى مقالى ، فإن الرد بسيط : إنما العبرة بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارىء فعلاً ، وليست العبرة بالنيات .

إن «أولاد حارتنا» كتاب «مشكلة» فى تاريخ المصادرة ، رفضه رجال الدين وتجاوز عنه نقاد الأدب ، من موقعين مختلفين ؛ فهل نأمل فى مناخ ديمقراطى يسمح بالإفراج عن الكتاب وتداوله ، ليكون القارىء — القارىء وحده — هو الحكم على الكتاب وهو القيم على نفسه ؟

(أى الملك المصرى / الفرعون) رجل فاقده للشرف » (ص ١٩٩) . وإذا انتقلنا من الأدب إلى التاريخ ، فإن علماء المصريات ، ومعظمهم من الأوروبيين ، يؤكدون من واقع البرديات أن ملوك مصر العظام (الفرعنة) إنما كانوا يموتون فى ساحة القتال دفاعاً عن شرف الوطن ، لم يقاتلوا من داخل القصور كما يفعل الزعماء المعاصرون ، وإنما كانوا أمام الصفوف كأي جندي ، ولمن يريد مثلاً حياً فعلية أن يتوجه إلى المتحف المصرى — الذى لا يدخله المصريون — ليشاهد جثة الملك «سفن رع» ليعرف عدد طعنات «الخراب» و«البلط» التى تلقاها فى وجهه وعلى صدره .

٤ - إن علماء المصريات يؤكدون أن العبرانيين عملوا بالتجسس ضد المصريين لصالح الغزاة المعتدين ، فى حين أن المصريين — كما يؤكد العلماء والمؤرخون والبرديات — كانوا يسمحون للعبرانيين الرعاة الرحل الهاريين من القحط والمجاعة — باقتطاع الأراضى الزراعية على الحدود ، ليزرعوا وليعيشوا حياة كريمة ، وهذه سمة من سمات الشعوب المتحضرة ، شعوب الثقافة الزراعية التى تعرف «بمجتمع الوفرة» . ولكن العبرانيين أصحاب الثقافة الرعوية وبمجتمع «القحط والندرة» قبلوا إحسان المصريين بأبلغ الإساءة : التزوير الذى يؤكد الحقد ، والعكس صحيح .

٥ - إن فتوات «أولاد حارتنا» (المصريين فى العهد القديم) ظلمة ، عتاة ، مجرمون ، وحوش ، غلاظ القلوب ؛ فهل هذه هى الحقيقة ؟ لنستمع إلى رأى العالم العظيم «سيجموند فرويد» ؛ يقول : «... ولكن بينما انتظر المصريون الوديعون حتى رفع عنهم القدر الشخص المقدس لفرعونهم ، أخذ الساميون الممج قدروهم فى أيديهم وتخلصوا من طاغيتهم » (كتاب «موسى والتوحيد» ص ١٠٩ ترجمة د. عبد المنعم الحفنى) هذا «سيجموند فرويد» — معروف ما ديانتته — ولكنه عالم يحترم لغة العلم — يرى

الهوامش :

١ - راجع كتاب الإسلام وأصول الحكم وكتاب الخلافة الإسلامية للمشتار / محمد سعيد العناوى .

٢ - انظر العهد القديم التكوين — الإصحاح الثالث — الآيات من ٩ — ١٧ .

قراءة لروايتي «شرق المتوسط» و «الآن ... هنا»
أو «شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف:

من أنا السقوط إلى نحن التحدي والتغيير

محمود أمين العالم

أذكر أنه في ندوة انعقدت عن الرواية العربية بفاس بالمغرب عام ١٩٨٠، قال عبد الرحمن منيف ما معناه إنه إذا كان يكرس حياته الآن لكتابة الرواية، فذلك نتيجة لفضالة الماشح المتاح والممكن للنضال السياسي العمل في بلادنا العربية. وإنه لو توافرت هذه الإمكانية لتوقف عن كتابة الرواية وانخرط كلية في العمل السياسي. ولعل عبد الرحمن منيف كان مغالياً في قوله. ومع ذلك فإن معظم أعمال عبد الرحمن منيف الروائية تكاد - في تقديري - أن تكون مشاركة فعالة مباشرة في النضال السياسي العربي بما تفجره من إضاءة للوعي، بل دعوة تحريرية للفعل، دون أن يقلل هذا من قيمتها الفنية الرفيعة. على أن الأمر يختلف ويتراوح من عمل روائي إلى آخر. فقد يغلب طابع التوعية التاريخية والطبقية في ملحمة الرواية «مدن الملح»، على حين يغلب طابع الفضح المباشر، والتحريض في رواية «شرق المتوسط» أو رواية «الآن ... هنا» أو شرق المتوسط مرة أخرى». بل لعل في تسميته لهاتين الروايتين هذه التسمية التي تشير إلى موقع جغرافي معين «شرق المتوسط»، أو التسمية الأخرى في الرواية الثامنة التي تشير إلى موقع وزمان معينين محددين «الآن ... هنا» ما يؤكد هذا الطابع السياسي والتحريضي المباشر.

على أني سأكتفي في هذه الدراسة السريعة بتحليل روايتي «شرق المتوسط» و «الآن ... هنا»، بوصفها نموذجين للرواية السياسية التي

نمبر عن موضوعها وتشكله وتبرز دلالة العامة على نحو يكاد يكون مباشراً ، ويكاد التخيل فيه أن يغيب وراء الواقع الحدثنى الزايق ، وإن يكن الأداة الأساسية لتشكيله وإبرازه على هذا النحو .



يفضح كذلك النظام الاجتماعي عامة الذى يفرض التعذيب والمهانة والفقر وإهدار إنسانية الإنسان . ولهذا تكاد الروايتان أن تكونا وثيقة وشهادة دامية دامغة ، بل تأريخاً وتسجيلاً تفصيلياً ملموساً لألوان العنف ووسائل التعذيب وصوره فى المجتمعات والسجون الشرق متوسطة . ولكنهما بينتهما ترتفعان إلى مستوى النص الروائى الرفيع .

١ - شرق المتوسط :

تقدم « شرق المتوسط » صورة لسقوط إنسان مناضل - هو الرفيق رجب - فى مواجهة التعذيب البدنى والمعنوى الذى يتعرض له . فرجب يقضى أحد عشر عاماً فى السجن ويقاوم التعذيب خلافاً لمقاومة باسلة . ولكنه - فى النهاية - لا يلبث أن يسقط وأن يوقع على وثيقة بتخليه ، عن ممارسة العمل السياسى . وثمناً لهذا يُطلق سراحه ، ولكن أى سراح ! لقد تخلت عنه حبيته هدى على الرغم منها وفُرض عليها أن تزوج من آخر . وماتت أمه التى كانت تشجعه على الصمود وتدفعه إلى التماسك ، (لم تمت بل قتلت تقريباً ؛ تلقت ضربة على أضلاعها من أحد جنود السجن وهى تشارك فى مظاهرة مع أمهات أخريات للمسجونين على أبواب السجن ، وتعجل الضربة بنهايتها) ؛ كانت أمه تقول له : « لو اعترفت فكلهم سيقولون : خائن . ولا نستطيع أن ننظر فى وجه أحد » [ص ٢٦] ، وكانت تقول له : « احذر يا رجب ، الحبس ينتهى أما الذل فلا ينتهى » (ص ١٢) . على أن أخته أنيسة هى التى كانت تشجعه على الاعتراف . كانت تنهيه دائماً عن التضحية ، وتقدم له - وهو فى السجن - صوراً لأصحابه الذين يستمتعون بالحرية ، وصوراً لآخرين فقدوا حياتهم بسبب تمسكهم بالمبدأ . وكانت تقول : « أنا الوحيدة بعد أمى التى تنتظر رجب ، ويمكن أن أموت من أجله » (ص ٩٣) . كانت أنيسة تحب أخاها حباً كبيراً ، وما كانت تستريح لحبه لهدى وحب هدى له . ولعل حبها هذا هو الذى دفعها إلى تشجيعه على الاعتراف والسقوط . ولهذا كان رجب يقول :

وإذا كان القمع بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كلها يكاد أن يكون الموضوع الرئيسى للأعمال الروائية العربية ، كما يلاحظ بحق الدكتور على الراعى^(١) ، فإن هاتين الروائيتين تركزان على جانب محدد بارز صارخ من هذا القمع العربى . وبالرغم من أن ما يقرب من أربع عشرة سنة قد مرّت بين هاتين الروائيتين (فالأولى صدرت عام ١٩٧٧ والثانية عام ١٩٩١) ، فإن موضوعهما - برغم اختلاف المعالجة - موضوع واحد ، هو التعذيب فى سجون البلاد فى شرق المتوسط ، من الشاطئ حتى أعماق الصحراء ، كما تقول الروائتان . والتعذيب ليس المآل يصيب جسد الإنسان ، أو مجرد امتحان تتعرض له نفسه ، لكنه تجسيد مادى لمنهج الممارسة السياسية لنظام من الأنظمة ، لبلد من البلدان ، فى عصر من العصور ، وهو تعبير عن الاستبداد والقمع ، وعن مدى التخلف الإنسان والحضارى فيه . وعندما يكتب عبد الرحمن منيف فى روايته عن التعذيب فهو لا يكتب مجرد عمل روائى ، مهما كانت قيمته الفنية ، بل يقصد قصداً أن يعبر صراحة عن هدف ، هو - كما يقول على لسان إحدى شخصيات الرواية الأولى ، وما يكاد يكون متضمناً فى كثير من فقرات الرواية الثانية - أن يزرع « الحقد فى نفوس الملايين من البشر ، ضد هؤلاء الجلادين ، الذين يمارسون التعذيب ، حتى يتمكنوا من هدم سجون التعذيب من شاطئ المتوسط حتى أعماق الصحراء »^(٢) . إننا « نخطئ » إذا تخلفنا عن آخر الأسلحة التى نملكها ؛ لابد أن نحسن استعمالها ، إذ ربما نكون وسيلتنا الأخيرة . وقد نستطيع أن نفعل ما عجزت عنه الأسلحة الأخرى ، ولذلك فالمهم أن نكتب ؛ أن نقدم شهادة ؛ أن نقول أى شيء كان السجن ، لكى يعرف الناس ماذا ينتظرهم غداً أو بعد غد ، إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئاً حين يعرفون لابد أن يفعلوا الكثير من أجل أن ينتهى عصر السجون »^(٣) . على أن عبد الرحمن منيف لا يكتب وهدفه التعذيب فحسب ، بل - كما توحي كثير من فقرات الرواية الثانية بوجه خاص وحواراتها - يحرص على أن

لا تُرى ، والوجوه ، آه لشذو ما كانت تعاسة الوجوه : عيون صماء ، ثقيلة ، أفواه مطاطية تشبه فروج الحيوانات بحركتها المتشنجة ... وأشبيلوس المجدولة من العيب والدوى ، تزحف .. تبعد ، (ص ٧) . بكلمات : تهتز وتبتعد ، وتذوب والغروب ، وتسقط ، والالاجدوى ، وغنوقة ، والخرق البالية ، وتعاسة ، والمتشنجة ، وتزحف ، وغيرها ، تكاد تتخلق مأساة الرواية كلها . إنها السقوط والرحلة اليائسة اليائسة التي تتجسد في حركة السفينة .

أما الفصل الثاني فهو فصل أنيسة . هو إفضاءها الذاق كذلك ، بعد أن عاد أخوها من السجن وبيع في حجرته انتظاراً لسفرو . نستعيد في إفضاءها كل أحداث السنوات طوال سجنه . ونعود إلى رجب في الفصل الثالث ، وهو ما يزال فوق السفينة ، يواصل إفضاءاته حول سنوات التعذيب ولحظة السجون ولكنه يتطلع إلى المصالحة مع ذاته . ثم نعود إلى أنيسة في الفصل الرابع . وبرغم أنه فصلها الذي تواصل فيه إفضاءاتها الذاتية وتشعر بالندم على إسهامها في التآمر على أخيها ، فالفصل يمتلئ برجب نفسه عن طريق رسائله التي يبعث بها إليها ، مطالباً ببناء مقبرة لأمه ، وبمحاولة تعرف أخبار حبيبته هدى ، فضلاً عن اقتراحه بكتابة رواية ، يشتركون فيها جميعاً عما حدث . ثم نخفي مع رجب في الفصل الخامس وقد بلغنا فرنسا حيث نلتقي ببعض الأصدقاء والرفاق ، كما نلتقي بالطبيب الفرنسي « فال » الذي يعالجه ويسمع حكايته ؛ فينصحه بالناسك ونحويل أحزانه إلى أحقاد في مواجهة أعداء بلده . ثم نعود إلى أنيسة ، في الفصل السادس لنعرف عودة رجب إلى بلده واعتقاله وتعذيبه من جديد ، وصموده هذه المرة ثم خروجه من المعتقل متطهراً وقد فقد بصره وهو شبه جثة ، ليموت بعد بضعة أيام . ويواصل - كما ذكرنا - حامد وعادل وأنيسة طريق رجب ، كل بطريقته الخاصة .

بهذه الثنائية المتضادة في بنية الرواية بين رجب وأنيسة ، تبرز المأساة على أنها ليست مأساة رجب وحده الذي سقط واستشهد وتطهر ، وإنما هي كذلك وعلى المستوى نفسه مأساة أنيسة ، برغم اختلاف طبيعتها ؛ فمأساتها هي إسهامها في سقوطه ، بل في عودته بعد ذلك من فرنسا إلى حيث يلقى

أنيسة هي التي دمرت حياتي . ولقد اعترفت هي بهذا في النهاية . يخرج رجب من السجن ولكنه يظل يحمل السجن في داخله ، مما يفقده احترامه لنفسه . وكان يعزى نفسه بأنه فعل ما فعل حتى يتمكن من السفر إلى الخارج بحجة العلاج ؛ فهو مصاب بروتانيزم في الدم ، ثم يسعى إلى فضح ما يجري من تعذيب في السجن . ويسافر فعلاً إلى فرنسا ، ويأخذ في العمل تحقيقاً لذلك . وتصل أخباره إلى سجنائه ؛ فيبدأون في مضايقة حامد زوج أخته ويهدونه بالسجن إن لم يعد رجب من فرنسا . ويعرف رجب ، فيقرر العودة برغم ما تعنيه هذه العودة من خطر على حياته . ويعود ليوافقه من جديد سجنائه . ويتحمل العذاب هذه المرة صامداً متأسكاً ويرفض الكلام والخضوع . ثم يطلق سراحه مرة أخرى وهو شبه جثة وقد فقد بصره من التعذيب . ثم لا يلبث أن يموت مستريح البال ؛ فقد تظهر بصموده . وتندم أنيسة ، ويدفعها ندمها إلى أن تعمل على فضح قضية تعذيبه . وتتخبط هي وزوجها وابنها عادل - بشكل أو بآخر - في طريق رجب ؛ طريق النضال . إنه طريق مستمر إذن برغم التعذيب والاستشهاد .

وبدأ تشكيل الرواية بمقدمة - على خلاف المعتاد - هي بعض مواد الإعلان الدولي لحقوق الإنسان ، وبعض أبيات من شعر بابلو نيرودا توحى بجروح لا ينبغي أن تُنسى . ومن مواد حقوق الإنسان والجروح غير المنسية ، تكاد تتحدد - منذ البداية - الدلالة العامة للرواية ، وهي دلالة تجمع بين الواقعية المباشرة التي تمثلها هذه البنود ، والمتخيل الفني الذي تمثله أبيات نيرودا . ثم تتشكل الرواية بعد ذلك من بنية ثنائية يتناوبها - بإفضاء نفسي - كل من رجب وأخته أنيسة .

فالفصل الأول هو فصل رجب فوق الزكب اليوناني أشيلوس في طريقه إلى فرنسا بعد إطلاق سراحه ، يسترجع فيه بتأملاته ومشاعره أيام عذابه ولحظة سقوطه . وتكاد تتجسد هذه التأملات والمشاعر في جسد السفينة التي يركبها وهي تمخر به عباب البحر : « ... أشيلوس تهتز ، تترجرج ، تبعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوب ، والميناء عند الغروب يستقبل الأضواء الرخوة : يعلكها السأم ثم يتركها فسقط وترتجف فوق الماء ، ثم تذوب . وضجة البشر في تلك الساعة المليئة بالالاجدوى ، أشبه ما تكون بأصوات مخنوقة . أما الأيدي بحركتها البلهاء ، فقد بدت كالخرق البالية تهزها ريح

مصرعه ، أى أن الرواية تتضمن شخصيتين رئيسيتين لا شخصية رئيسية واحدة .

ويكاد موضوع الرواية أن يوحى بتفريع عابر جزئى رهيف على مسرحية أوديب ، وإن انتقل محور المسألة من الأم والابن ، إلى الأخ والأخت ، فأنيسة تحب أخاها رجب حباً شديداً كان مصدرها من مصادر مأساته ومأساتها ؛ مصدر ما أصابه من مهانة وسقوط وفقدان بصر واستشهاد فى النهاية ، وما أصابها من إحساس بالخطيئة على حد قولها فى النهاية : « أنا امرأة خاطئة » (ص ١٤٨) . وتكاد السفينة اليونانية أشيلوس أن تعمق هذا الإحساس الأسطورى الرهيف ، وإن يكن إحساساً عابراً جزئياً كما سبق أن ذكرت . إلا أن للسفينة اليونانية دلالة أخرى فى تقديرى ؛ فهى « سفينة الحرية » ، على حد قول رجب ، ويكاد هو أن يتجسد فيها ، وتكاد هى أن تتجسد فيه ، فى رحلته إلى الغرب ؛ إلى فرنسا ؛ الغرب المنحدر المحرر . ولهذا كان الباستيل لول ما زاره عندما وصل إلى باريس . إن السفينة اليونانية هى وسيلة الاتصال والتواصل بين شرق المتوسط الزاخر بالقمع والاستبداد والسجون والتعذيب ، والغرب المتمتع بالديمقراطية الحضارية .

وتكاد هذه الرحلة من الشرق إلى الغرب أن تكون تعبيراً عن الانتهاء الفكرى إلى ما يعنيه الغرب الحضارى من عقلانية وديمقراطية وحرية واحترام - نسبي - للإنسانية الإنسان . إنها خلاصة تراث عريق منذ عصر النهضة العربية . ولهذا فهى ليست رحلة إلى مكان وإنما هى رحلة إلى قيمة وإلى دلالة . ولهذا فالأماكن الأساسية فى الرواية تكاد تفقد مكانيتها ، أى مواقعها المادية لتصبح قيماً ودلالات ، فهناك السجن حيث القمع والتعذيب ، وهناك البيت حيث فقد الأم وفقد الخطيئة وحيث الموقع العائلى الذى يسوده القلق وفقدان الأمن والتهديد الدائم بخطر الاعتداء والاعتقال . وهناك السفينة أشيلوس ، وهى سفينة الحرية المتحركة والأداة الناقلة من موقع القمع إلى موقع الحرية . وهناك فرنسا ؛ الغرب ، حيث الحرية والعلاقات الإنسانية . الأماكن تجسيد لقيم ودلالات . وبين هذه الأماكن والمواقع رحلة ، ورحلة مضادة . وإن كادنا أن نتلاقى فى دلالة واحدة ؛ فهى رحلة من السجن إلى البيت ؛ إلى السفينة ؛ إلى فرنسا ، وهى رحلة حرية . ثم هى

رحلة من فرنسا إلى البيت فالسجن والتعذيب فالموت . ولكنها رحلة حرية كذلك بمعنى من المعانى ؛ لأنها رحلة تحرر وتظهر من الإحساس بخطيئة الاعتراف والسقوط ، وهى رحلة إرادة واعية بالفعل إلى حد الاستشهاد . ولهذا فالمكان فى الرواية حركة ذات دلالة ، جوهرها التحرر من أسر القمع وأسر المرض الجسدى أو أسر الضمير الشقى .

وتكاد الرواية ألا يكون لها زمن محدد ، اللهم إلا زمن الإقصاء النفسى ، الذى يتضمن الماضى والحاضر فى لحظة واحدة متداخلة ، ولهذا يتداخل الزمن تداخلاً حياً فى المكان الروائى فى مواقع مختلفة ويصبح عمقا لها . ولكن الزمن يبدأ مع نهاية الرواية بانفتاحها على مستقبل ممكن حين تدفع أنيسة « الأمور إلى نهايتها وهى تقول : « لعل شيئاً يقع » (ص ١٤٨) .

ونتيجة للطابع الإقصائى المسيطر على الرواية ، يغلب على سردها الجمل الصغيرة المشحونة بالغنائية العاطفية سواء فى إقصاءات رجب أو إقصاءات أنيسة ، وإن كان الطابع الغنائى أغلب فى إقصاءات رجب الذى تتسم أغلب جملة الإقصائية بالتساؤلات وهو أمر طبيعى ومتسق ؛ إذ إنه طوال الرواية فى محاسبة متصلة مع النفس نتيجة لاعتزافه وسقوطه ؛ وما أكثر الأمثلة ، ولنكتف بمثال من إقصاءات رجب : « لآلم أنه ، المرض هو الذى قتلنى ، أريد أن أستريح مؤقتاً . . لم أعد قادراً . للإنسان قدرة معينة على الاحتمال ثم يتلاشى . وأنا هل ينكر أحدكم ما تحملت خلال السنوات الخمس ؟ من منهم تحمل مثل ؟ اتحداهم جميعاً . . قل يا عصمت ، هل تحملت أكثر منى ؟ الضرب ، السجن الانفرادى ، التعليق من السقف ، المياه الباردة أيام الشتاء ، المنع من النوم ؟ (ص ١٩) وكذلك الأمر بالنسبة لأنيسة ، نقرأ بعض إقصاءاتها وهى تصف اللحظة الأخيرة لرحيل رجب : الخطوة الأخيرة مثل الرحيل . . دفعنى بيد رقيقة ، كان لا يريد أن يتركنى . وأنا كنت أستجيب ولا أفعل إلا تلك الحركات الصغيرة ، التى تشبه ردود الفعل لحركاته . غنيت لو أنلاشى . كنت أختنق بدموعى ، وأتعذب لو أن دمعة واحدة انفجرت من الخارج لجعلت روحى تنففس وتحاول أن تتنلى منه قبل أن يرحل (ص ٦٥) .

ولم تكن هذه الجمل الصغيرة المتسائلة ذات الشحنة

على أن بلاد الدكتور فالى قد تجاوزت الحالة الشرق متوسطة ، — على الأقل في هذه الرواية ؛ أما ما يقوله لرجب فهو في الحقيقة جوهر الإدانة والفضح والتحريض الذى تتضمنه الرؤية العامة لرواية « شرق المتوسط » .

٢ — الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى :

تكاد رواية « شرق المتوسط » ورواية « الآن ... هنا » تتطلبان من حيث موضوعهما ، وجزئياً من حيث بنيتها الفنية ومن حيث دلالتها العامة . وإذا كان عنوان رواية « شرق المتوسط » قد حدد موضوعها من حيث الموقع [شرق المتوسط] ، فإن العنوان الأول (الآن ... هنا) لرواية شرق المتوسط مرة أخرى يحددها من حيث الزمان [الآن] ، وبهذا يدخلنا هذا العنوان الزمانى — المكانى بصورة أعمق من الرواية الأولى في الواقع المباشر الملموس . وتبدأ رواية « الآن ... هنا » مثل رواية « شرق المتوسط » ، بما يشبه المقدمة التى تتكون من ثلاثة نصوص : الأول نص من كتاب حياة الحيوان الكبرى للدعبل بن علي يذكر فيه حديثاً منسوباً إلى النبي محمد يقول فيه « أدخلت الجنة ، فرأيت ذئباً قتل أذنب في الجنة ، فقال : أكلت ابن الشرطى » .

والنص الثانى ينسب إلى سفيان الثوري يقول فيه « إذا رأيت شرطياً نائماً عند الصلاة ، فلا توقفوه فإنه يقوم يؤذي الناس » .

أما النص الثالث فمن رواية الماروي يقول فيها : « أفضل ما يفعله الإنسان بحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وعى » . بهذه المقدمات التى تجمع ما هو عربى تراثى إلى ما هو عربى حديث تكاد هذه المقدمة أن تلخص كذلك الرؤية العامة للرواية ، وسوف تستند الرواية في بعض فقراتها إلى نصوص من التراثين العربى والغربى لتأكيد بعض المعانى والمواقف ، ونلاحظ أنها تضع نصوص التراث العربى على لسان طالع العريفي من موران ، وتضع النصوص الغربية على لسان عادل الخالدي من عمورية تميزاً لشخصيتها وللملامح بلديهما .

وكما قامت الرواية الأولى على نصين إقضائين لكل من رجب وأنيسة ، حول ما يعانيه كل منهما من تعذيب جسدى أو معنوى ، أو جسدى ومعنوى معاً ، فكذلك تقوم هذه الرواية الثانية على نصين لمحنة تعذيب عاناها كل من طالع العريفي

العاطفية ، تقف عند حدود التعابير الإفضائية الباطنية ، بل كانت كذلك إسقاطات على الأشياء الخارجية . ولقد قرأنا كيف مزج رجب مشاعره وتأملاته بحركة السفينة وهى تتجه إلى فرنسا . ونقرأ في إفضاءات أنيسة : « ولما خرج ، كانت أمطار بداية الشتاء الصغيرة الناعمة تزلق بهدوء أخرس على أوراق الشجر . وكانت الأقدام على ممشى الحديقة تترك علامات حزينة باهتة » (ص ٦٥) .

والواقع أننا لا نكاد نجد فرقاً كبيراً أسلوبياً بين إفضاءات رجب وإفضاءات أنيسة .

على أن الرواية — برغم واقعية أحداثها وواقعية رؤيتها العامة — تكاد هذه الثنائية المتناوبة في بنيتها ، وهذه الأسلوبية الغنائية في لغتها ، أن تتسم بالرومانسية . ولهذا نجد الفصحى تتحكم في حوارها فضلاً عن سردها . وترفض الرواية التصريح بأى كلمة نابية أو بدئية أو قبيحة مما يتفوه به السجانون عادة . ولهذا ترك الرواية نقاطاً مكان الكلمات التى لا تريد التصريح بها ، مكتفية بأن تشير في الهامش إلى أنها كلمة قبيحة أو كلمة قبيحة جداً أو شتيمة إلى غير ذلك . وهذا على خلاف ما سوف نبينه في الرواية الأخرى [الآن ... هنا] ، سواء من حيث الحوار أو المصارحة بالكلمات التى تسمى بالقبيحة . والملاحظ هنا أن الرواية التى تحرص على إدانة الاعتقال والسجن ، تمارس هى نفسها تغييب بعض الكلمات التى تسميها قبيحة أو قبيحة جداً وسجناً . هل يعنى هذا سقوط الرواية نفسها تحت وطأة قمع من خارجها ؟ أم هو قمع نابع من داخل المؤلف نفسه ؟

على أن شرق المتوسط — في الرواية — ليس مجرد مكان يمتد من الشاطئ الشرقى والجنوبى للمتوسط حتى أعماق الصحراء ، بل هو كذلك حال ووضع ليس وفقاً — في الرواية نفسها — على شرق المتوسط المكانى ، وإنما هو حالة عامة عاناها ويتحدث عنها كذلك الدكتور فالى الفرنسى الذى يعالج رجب ، ويشجعه على الصمود . فهو يقول له : « الرجال لا يسقطون ، يجب أن نعرف أنى الوحيد الذى بقيت من عائلتي ؛ قتلوا اثنين من إخوتي ، قتلوا أمي ، ثم قتلوا زوجتي » ثم يقول له « إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهى الذى أعرفه أن بلادكم بحاجة إليكم ، مازلتم في أول الطريق ، يبدو لي أن أمامكم أشياء كثيرة يجب أن تفعلوها » (ص ١٣٣) .

وعادل الخالدي . وإذا كان النصّان في الرواية الأولى يتناوبان ويشكلان بنية هذه الرواية تشكيلاً ثنائياً متضافراً متداخلاً ، تتعاقب فيه وتتناوب فصول الرواية ، فإن رواية « الآن ... هنا » تبنى على نصّين مستقلّين ؛ نصّ كامل يسجل فيه طالع العريفي - كتابة - معاناته في سجون بلده موران ، يتلوه فصل كامل آخر يفضي فيه عادل الخالدي بمعاناته في سجون بلده عمورية . ولهذا فليس بين النصّين تداخل أو تضافر . فنحن هنا مع حكايتين مستقلّتين ، وإن وحّدهما موضوع واحد ، هو معاناة السجن والتعذيب . وليس بين النصّين في الحقيقة من تمايز أو اختلاف ، اللهم إلا اختلاف في اسم البلدين ، والآ في التفاصيل وأسماء الأشخاص والأماكن ، وتنوع أساليب التعذيب في النصّين ، والتمايز النسبي في أسلوب السرد . فنصّ طالع العريفي هو مذكرات مكتوبة ، ولهذا يغلب عليها الوصف والتقرير والتحليل ، ولهذا كذلك تأتي جملتها طويلة ، على حين أن نصّ عادل الخالدي نصّ إفضائي يغلب عليه - إلى حد ما - الطابع الانفعالي والجمال القصيرة ، وإن كان يتميز كذلك بالوصف والتحليل ، كما يتميز بكثرة الأبنية الحوارية . وموران وهي بلد طالع تكاد تشير إلى البلد التي وقعت فيها رواية « مدن الملح » .

ففي حديث طالع إشارة سريعة عابرة إلى إحدى شخصيات « مدن الملح » الأسطورية وهو « متعب الهزال » . أما عمورية - بلد عادل - فاسمها التاريخي الرمزي يكفي للإشارة إلى حقيقتها ، على الأرجح .

على أن الذي يفرق بين بنية الروائيتين ، « شرق المتوسط » و « الآن ... هنا » ، هو الفصل الأول من الرواية الثانية . وهو فصل يقع في مستشفى كارلوف في براغ بتشيكوسلوفاكيا ، حيث التقى الرفيقان طالع العريفي وعادل الخالدي . ومهد هذا الفصل للفصلين التاليين المكرسين لصور التعذيب التي عاناها كل من طالع وعادل . غير أن هذا الفصل الأول يضيف إلى صور التعذيب صورة أخرى لا نجدها في الرواية الأولى ، بل تكاد تعطى لهذه الرواية الثانية دلالة متميزة . فهذه الرواية لا تصور معاناة رفيق مناضل سقط في محنة التعذيب فاعترف ، وإنما على العكس من ذلك تماماً . فهي تصور صموداً بطولياً لرفيقين مناضلين ، وتصور تماسكهما وتحمدهما للتعذيب برغم شراسته ووحشيته الجسدية والمعنوية .

وعندما فشلت كل وسائل التعذيب كلها في انتزاع أي اعتراف منها أو الوصول بها إلى السقوط والتخلي عن مبادئها ، أطلق سراحها : « حين بدا موت وشيكاً ، أطلقوا سراحى » ، هكذا يقول عادل الخالدي (ص ٧) ، وينتقلان بعد ذلك إلى هذا المستشفى بمعاونة التنظيميّين السريين اللذين يتسبان إليهما . ويقام مسرح الفصل الأول في هذا المستشفى في تشيكوسلوفاكيا بالذات له دلالة خاصة . ففي هذا الفصل الأول نعيش علاقات إنسانية بالغة الرقة والرفافة والسخاء بين المرضى بعضهم وبعض ، وبين المرضى والأطباء ومساعدتهم . بل يكاد هذا الفصل - بشكل عام - أن يكون النقيض المباشر للفصلين التاليين المكرسين للسجون والتعذيب ، وإن تضمن هذا الفصل كذلك بُعداً معنوياً خاصاً من أبعاد السجن والتعذيب . وهذا ما يجعل لهذه الرواية دلالة خاصة متميزة عن الرواية الأولى ، بل يجعلها رواية « شرق متوسط جديدة » وليست « شرق متوسط مرة أخرى » . بل يجعلها معاصرة لوقائع فكرية وسياسية جديدة ، هي الانتقال أو الإرهاص بانتقال بعض سمات شرق المتوسط إلى تشيكوسلوفاكيا ، بل إلى هذا المستشفى . ذلك أن وزير نفط موران ، البلد الشرق متوسطي ، بمعنى البلد الذي عانى فيها طالع العريفي السجن والتعذيب إلى حد الموت ، بسبب تبنيه توجهها فكرياً وسياسياً ، يتفق - نظرياً - مع التوجه العام لتشيكوسلوفاكيا - هذا الوزير النفطي يأتي في زيارة ، إنه الآن ... هنا في تشيكوسلوفاكيا . على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فعمل هناك ضرورات عملية خالصة . لكن الذي حدث أنه - نتيجة لهذه الزيارة - يُطلب من الرفاق العرب جميعاً مغادرة براغ وأن ينتقلوا إلى الجبال البعيدة بضيافة الحكومة وعلى حسابها ، ولكن ... تحت رقابتها (ص ٣٠) طوال مدة زيارة وزير النفط . ولا يقف الأمر عند هذا الحد كذلك ، بل يمتد إلى المستشفى نفسه ؛ فيأتي شرطى بورقة رسمية يطلب بأن يحظر على المريض رقم ٢١٧ واسمه طالع العريفي مغادرة الغرفة لأسباب أمنية ابتداء من يوم الاثنين وحتى إشعار آخر (ص ٢٣) . ويتم هذا ، ويقف شرطى أمام غرفة طالع تنفيذاً لهذا الأمر . وهكذا يقوم سجن شرق أوسطى في قلب هذا البلد الاشتراكي الغربي ؛ سجن لمن كانوا يعانون من السجون الشرق متوسطة ؛ فما الفرق

« ذلّ طويل وخيبة دائمة » (ص ١٢٠) . ويقول لنفسه « إذا رجعت إلى وطني ، إذا نظرت إلى عيون الناس وعرفت همومهم ولفحتني الأنفاس الشقية ، عند ذلك يمكن أن أكون قادراً على المساهمة مع الآخرين في عمل شيء واتخاذ الموقف الصحيح » (ص ١١٦) ، ويقول : « هؤلاء الساسة الذين أسلمت لهم قيادى ، خدعون وتخلوا عني » (ص ٣٣٠) ، ويقول : « تحطمت أغلب الأوهام كلها ، لم أعد قادراً على عبادة أى صنم ، ولم يعد يرشدني ويقودني سوى الضمير تخلّيت عن الآلهة القديمة ولم أجد آلهة غيرها ؟ فليكن . المهم أن تكون هناك إرادة . وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى » (ص ٥٥٩) .

خلاصة هذا كله ، أن رواية « الآن ... هنا » ، وإن كان السجن والتعذيب هو موضوعها العلم ، مثل رواية « شرق المتوسط » ، قد تضمنت بعداً معنوياً آخر لهذا السجن ولهذا التعذيب هو المعاناة داخل التنظيمات الليبرالية الاستبدادية المعزولة عن الجماهير بمشاكلها الداخلية ، ومعاناة ما يحدث داخل البلاد التي تسمى بالاشتراكية ، والتي أخذت تتحول إلى الضفة اليمينية الأخرى . وهكذا تتراكم الرواية في فصلها الأول مع خبرة الأحداث والتحولات الأخيرة في البلاد الاشتراكية « سابقاً » .

وإذا كانت رواية « شرق المتوسط » تصور سقوط رفيق لاعترافه وتحليله نتيجة للتعذيب البدني والمعنوي ، فإن رواية « الآن ... هنا » تصور - إلى جانب ذلك - خيبة الأمل ، بل « انعدام اليقين ، والهزيمة الداخلية التي نعيشها - على حد تعبير طالع - مما يجعل الكثيرين حائرين ثم يائسين » (ص ١٥) ، وهذا مما يضيف على بطولاتهم السابقة في مواجهة التعذيب وولاتهم الفكرى والتنظيمى السابق لتنظيماتهم مشاعر ملتبسة^(٤) . على أن هذه المشاعر الملتبسة لم تولّد أزمة ضمير داخلية عند كل من طالع وعادل ، شأن أزمة رجب وأنيسه في « شرق المتوسط » ، وإنما خلقت مواقف يغلب عليها طابع التأمل والحوار العقلاني ، وصنّج السرد في الرواية بطابع الوصف والتحليل ومحاولة التأويل ، سواء في الفصل الأول أو الفصلين الثاني والثالث ، وإن استشرنا في الفصل الأول والثالث اقتراباً نسبياً من الطابع الانفعالي الغنائي الذي كان السمة الأساسية للسرد في الرواية الأولى « شرق المتوسط » ؛

إذن ؟ في الماضي كانوا يقولون في تشيكوسلوفاكيا : « إن نظاماً كنظام موران لا يحتاج إلا إلى الدفن . وإنه من الحماقة أن يفكروا اللحظة بإمكانية تطويره أو التعايش معه » (ص ٣١) .

لقد تغيرت الأوضاع إذن ، ولابد من استخلاص درس آخر من هذه « الحالة التي نعيشها الآن ، والطريقة التي يتعاملون بها معنا بما فيها من ذل وقهر » (ص ٣٧) ولعل تشيكوسلوفاكيا هنا أن تكون مجرد رمز لما يحدث من تحول في المواقف الإيديولوجية والسياسية في بقية الدول التي كانت تسمى بالاشتراكية . لقد انتقل شرق المتوسط إليهم أيضاً ! على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد كذلك ؛ فالمستشفى يبلغ عادل الخالدي أن الحساب سوف يدفع بالدولار عن طريق البنك .

ولهذا يجب أن يتوافر له ضمان بنكي من أجل تسديد ثمن العلاج (ص ١٢٢) . ومن أين له هذا ؟ إنه يضطر أخيراً إلى مغادرة المستشفى لعجزه عن الدفع بالدولار . ويقوم الاتصال بينه وبين صديق له قديم يعيش في فرنسا هو أنيس ، فيساعده على السفر إلى هناك . على أن المحنة لا تقف عند هذا السلوك الرسمي ، بل يمتد كذلك إلى هؤلاء « الذين يفترض فيهم أن يخففوا عني ، أصبحوا همًا فوق همي ، ثم أصبحوا مرضاً لا أعرف كيف أتخلص منه » (ص ٩٧) . إنهم رفاق التنظيم ! لقد استشرت الخلافات والانشقاقات وحرب البيانات والاتهامات وفرض الأوامر من أعلى ، وتغيب الحرية في القول والاختيار بحجة حماية التنظيم (ص ٩٩) . يأتي الرفاق أو ممثلوهم إلى المستشفى كل أسبوع لينقلوا خلافات المقامى والبارات التي تحولت بسرعة إلى معارك (ص ١٧) . يعاني عادل من عجزهم ، ويموت طالع نتيجة لما أثّرت في نفسه الأوضاع الجديدة . ويواجه عادل المحنة التنظيمية التي أخذت تمتد إليه نتيجة لتمسكه بثوابت الديمقراطية والحرية وضرورة النقد واحترام إنسانية الإنسان ، ولرفض الانصياع الآلى للتنظيم بغير هذه الثوابت المبدئية . ويتهى الأمر بتلقيه نشرّة تنظيمية داخلية تشير إلى انحرافات وأخطاء جسيمة منسوبة إلى رفاق تقرر معاقبتهم ، وكان اسم عادل بينهم بالطبع . ولا يشعر عادل أنه بهذا قد فقد شيئاً . كان قد أخذ يراجع حياته كلها ، « بعيداً عن المؤثرات الآنية المتلاحقة » قرأت . حزنت . نعمت . قلت لنفسى : كم كنا أغبياء وجبناء خلال قترات طويلة سابقة ، (ص ٩٩) . بل لعله - كما يقول - تحرر من

وذلك أمر طبيعي . فالأزمة في « الآن ... هنا » كانت أزمة خارجية في الجوهر ، وتعبّر عن نفسها في شكل مذكرات مكتوبة شبه وصفية تقريرية بالنسبة لاطالع ، وفي شكل إفشاء يقلب عليه طابع الحوار والسرد الوصفي العقلاني بالنسبة لعادل ، وهو في الحقيقة حكى أكثر من أن يكون إفشاء . على حين أن الأزمة في « شرق المتوسط » كانت باطنية في جوهرها ، وتعبّر عن نفسها في شكل إفشاءات نفسية غنائية عاطفية . ولهذا - كذلك - وجدنا الحوار الغالب في « الآن ... هنا » حواراً أقرب إلى العامة ، مع استخدام كثير من الحكم والتعابير والأمثال الشعبية ، فضلاً عن الجرأة في استخدام المفردات التي اعتبرتها الرواية الأولى مفردات قبيحة وتغاشت التصريح بها . إن الفرق بين الأسلوبين في كلتا الروايتين هو الفرق بين الصراع مع الداخل أساساً في الرواية الأولى ، والصراع مع الخارج أساساً في الرواية الثانية .

ولعل هذا الفرق بين الصراع الداخلي والصراع الخارجي هو الذي ميز بين الإحساس بالزمن في كلتا الروايتين . ففي الرواية الأولى - كما سبق أن ذكرنا - لم يكن هناك - تقريباً - زمن محدد للرواية ، بل كان الزمن متدججاً في الإفشاء النفسي الباطني ؛ أما في هذه الرواية فالزمن بارز ، محدد الملامح ، ومتعددتها كذلك . إنه يحدد للرواية - بعنوانها - موقعها الزمني العام ، وهو « الآن » ؛ أي الحضور القائم الراهن الذي نعايشه نحن القراء كذلك . إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية ، وهو الآن بالنسبة لنا كذلك . و « الآن » متكرر متأثر طوال الرواية ، بل قد يتخذ أكثر من معنى أو دلالة داخل « الآن » العام للرواية . فعندما نقول الرواية - مثلاً « الآن تبدأ الرحلة الجديدة » (ص ٢٢٥) ، تعبر « الآن » هنا عن لحظة زمنية جزئية داخل « الآن » الزمنية العامة للرواية . وحين نقول الرواية في موضع آخر : « أما الآن والمرض يشتد » (ص ١٩٩) فلسنا هنا نتحدث عن زمن جزئي أو عام بكلمة الآن ، وإنما نستخدم الرواية هذه الكلمة للتعبير عن حالة محددة ، يمكن أن نستبدل بها تعبير « أما وقد » تماماً مثل تعبير آخر في الرواية هو « الآن وزميل الغرفة ينظر إلى هذه الطريقة يربكني » فهو لا يشير إلى زمن وإنما إلى حالة اشتد المرض فيها ، على خلاف ما نقوله الرواية في موضع آخر هو : « وأكرر الآن » (ص ٢٠٤) وهي عبارة تعني لحظة زمنية داخل

حالة أو وضع . وهكذا تتعدد دلالات « الآن » التي تتناثر في الرواية ولكنها جميعاً لحظات جزئية داخل « الآن » العام الروائي والواقعي المتشابه . على أن الزمن في الرواية برغم عموميته في الرواية وواقعيته الحية بالنسبة لنا نحن قراءها ، فهو زمن متجزئ - متناثر طوال الرواية . قد تكون للحظة زمنية منه دلالة قيمية وإيحائية وتناسية خاصة ، مثل « يوم الأربعاء » ؛ فهو يوم يؤرخ لحدث ، ولكنه يوم مشحون بدلالة مأساوية . فهناك أربعاء الرماد ، وهنا التعبير الشعبي عن « ساعة الشؤم » في كل يوم أربعاء ، إلى غير ذلك . ولكن ما أكثر أجزاء الزمن المتناثرة بوصفها عناصر جزئية في البنية العامة « للآن » في الرواية . وذلك مثل : ذات مساء ، في اليوم التالي ، الأسبوع الأول ، بعد أسبوع ، ذات الظهيرة ، حتى اليوم السادس أو السابع ، الزمن الذي يتوقف عن الجريان أيام الصيف ويصبح مثل المياه الآسنة ، في أحد أيام شباط . . إلى غير ذلك . إنها أزمنة جزئية متناثرة مندرجة في الأحداث المباشرة ، ولهذا فدلالته مرتبطة بدلالة الحدث نفسه ، وهي تشكل عناصر زمن « الآن » العام في الرواية ؛ زمن الحضور الدائم الكل .

أما المكان فيتمثل في ثلاثة مواقع ذات دلالات مختلفة . هناك أولاً المستشفى الذي هو ساحة إنسانية بالغة الرقة والرهافة والتواصل الإنساني السخي ، لم يقلل من دلالتها هذه ما عكر صفوها من أحداث من خارجها ، بل لعل هذه الأحداث عمقت ما تتسم به من تواصل إنساني رفيع . وهذا الموقع هو النقيض المباشر - كما سبق أن ذكرنا - للموقع الثاني الذي هو السجن والتعذيب والزنازين والأقنية والمحارق والسرديد وهو الرحلة والانتقالات بين مختلف هذه العناصر . أما الموقع الثالث فهو فرنسا التي وصل إليها عادل لمواصلة العلاج ، حيث المستشفى ، والحدائق ، والآثار التي حررتها الثورة الفرنسية ، والرفاق ومحايلة الآمال الضائعة والمستقبل الغامض . على أن هذا المكان يعنى في الجوهر - مرة أخرى هنا - الغرب الحضاري النقيض للاستبداد والتعذيب وقهر إنسانية الإنسان . وإذا كان المستشفى في براغ نقيضاً للسجن والتعذيب في شرق المتوسط بما يزرع به المستشفى - برغم كل شيء - من تواصل إنساني حميم ، فإن فرنسا ، الموقع الحضاري هي العقلانية والنقد والرفض لكل ما يعوق

يتم التعبير عنه بالإقصاء الذاتي الباطني الذي يتجلى فيه ما يعانونه من محنة عاطفية وأزمة ضمير. أما في هذين الفصلين من رواية «الآن... هنا» فنحن محصورون داخل السجون، محصورون داخل لحظات التعذيب المختلفة، محصورون بين المسجونين والجلادين، ولا أثر لأي علاقة خاصة حميمة، عائلية أو اجتماعية، سواء في شكل حلم أو تذكر. حقاً، كان عادل عندما يشتد التعذيب ينادي أمه «يأمه، أخ يمه» وكانت تأتي إليه في الحلم أحياناً تشجعه. وموقف الأم هنا تماماً مثل موقف الأم في رواية «شرق المتوسط». ولكن فيما عدا هذا النداء للام أو الحلم بها، كانت تجربة السجن في الفصلين المذكورين خالية من أي علاقات حميمة أخرى، سواء بالحلم أو بالتذكر. وهذا أمر غير طبيعي في تجربة السجن وتجربة التعذيب.

كانت معاناة السجن والتعذيب هي نقطة التركيز الأساسية، كأنما يقع السجن والتعذيب في عالم مطلق مجرد معزول عن كل حياة خارجه. وأكد أنصوّر - مجتهداً - أن هذه العزلة في عالم مطلق معزول عن كل ارتباط عائلي أو اجتماعي يتم استدعاؤه حلماً أو تذكراً، إنما هي عزلة مقصودة ومتسقة مع الدلالة العامة لهذه الرواية «الآن... هنا». فهي - من ناحية - تركز تركيزاً قوياً على بشاعة التعذيب البدني، ومن ناحية أخرى، أنصوّر أنه إذا كانت رواية «شرق المتوسط» هي تعبير - في الجوهر - عن محنة فرد، ومحنة أسرة، وكانت تطلعا - في الجوهر - إلى تطهير ذاتي، فإن رواية «الآن... هنا» ترتفع في دلالتها من المحنة الفردية الذاتية إلى فضاء إنساني شغل. ولهذا لم تنحصر دلالتها في التعذيب أو التطهير الذاتي، وإنما تمتد إلى إرادة إلغاء السجون نفسها، وتحرير الإنسانية منها. إلى جانب أنها تفضح واقع شرقي المتوسط ونظامه، بل واقعاً ونظاماً عالمياً، وتطلع إلى تغييره كذلك. وما أكثر ما يتناثر في حوارات الرواية من كلمات تعبر عن هذا المعنى الإنساني الشامل. مثل: «الشرط الأول هو الاعتراف بالإنسان» (ص ٨٩)، «كيف نستطيع أن نتخلق عالماً وإنساناً يؤمنان فعلاً بالحرية؟» (ص ١٠١)، «سيتبقى السجن ياطالع وسيتبقى السجنان مادام هناك ظلم واستغلال» ص ١٤، «وستبقى السجون وسوف تتسع إذا ظل الناس في بلادنا يفخرون بصبرهم

حرية الإنسان ويحد من قدرته على أن يظل على المستقبل ويبدأ دائماً من جديد وبشكل صحيح». مثلما علم ديكارت الفرنسيين، ثم أوروبا فالعالم أشياء أساسية، خاصة في المنهج، فأعتقد أن أعظم وأهم ما علمهم كلمة تفوق كل الكلمات، علمهم كلمة: لا! (ص ٥٦٢).

إن فرنسا - من حيث إنها موقع حضاري، هي دعوة إلى فعل حضاري ضد كل ما هو معاد للحضارة. وهكذا نواصل - في رواية «الآن... هنا» - الرحلة المكانية نفسها التي قمنا بها في «شرق المتوسط»، وإن اختلفت الوسائل والمحطات. إنها رحلة من الشرق، شرق الاستبداد والقمع والتعذيب والتخلف، إلى غرب الحرية والحضارة وإرادة الرفض والفعل تحقيقاً للإنسانية الإنسان. وهكذا فنحن مانزال نتعلق بالرؤية العربية لثراث عصر النهضة العربية المجهضة. وإذا كانت رواية «شرق المتوسط» عبرت عن هذا ضمناً وجزئياً برحلتها المكانية إلى الغرب، فإن رواية «الآن... هنا» تكاد تجعل من هذه الرحلة، لا مجرد الرحلة إلى فرنسا، أو الغرب الحضاري، بل الرحلة إلى الإنسان عامة. هذا - في تقديرى - هو جوهر رؤيتها. فالواقع أنني عندما أخذت أتأمل الفصلين الثاني والثالث بوجه خاص، وهما الفصلان المكرسان لتقديم صورة للسجون وألوان التعذيب البشعة التي عاناها كل من طالع وعادل، لاحظت - كما سبق أن ذكرت - أنه ليس ثمة تمايز أو اختلاف بينها إلا في التفاصيل الشكلية وفي الأساليب التعبيرية، وإن غلب على الفصل الثالث الحكايات والطرائف السجنية. وأنساءل: لماذا لم يجعل منها المؤلف فصلاً واحداً لما بينهما من تماثل كبير من حيث الدلالة العامة لأحداثهما؟ ولعل تفسير ذلك هو أن المؤلف اختار موقعين في شرق المتوسط مختلفان سياسياً وأيديولوجياً اختلافاً كبيراً ولكنهما يلتقيان في المعاملة السياسية نفسها. وهو يريد أن يؤكد هذا المعنى.

وهناك ملاحظة أخرى تدعو إلى التساؤل في الفصلين الثاني والثالث كذلك. فلقد تبين لنا في عرضنا وتحليلنا للرواية الأولى، رواية «شرق المتوسط»، أنها رواية ذات فضاء عائلي؛ فهناك أم وأخ وأخت وزوج للأخت وأبناء لها، وهناك مأساة مشتركة تجمع بينهم جميعاً وتتضرع مشاعرهم ومواقفهم وأشكال سلوكهم المختلفة، فضلاً عن أن هذا كله

إلى ضرورة الفعل من أجل تحقيق الحرية للنظام الاجتماعي والإنساني بعامه .

على أن الروايتين تنتهيان - مع ذلك - نهاية شبه متشابهة ، مما يخرج الرواية الأولى - جزئياً - من ذاتيتها المغلقة ، فأنيسة « تدفع الأمور إلى نهايتها ، لعل شيئاً يقع » كما تقول (ص ١٤) . وابنها عادل وزوجها حامد ينخرطان في العمل السياسي على طريق رجب . وعادل الخالدي - في نهاية « الآن ... هنا » - يقول « ما كنت أضع رأسي على الوسادة ، بدأت أسمع النواح والأين الآتي من هناك . وفي لحظة لاحقة سمعت ما يشبه الدوي . أما وأنا أنزلت إلى النوم أكثر ، فقد أحسست بأن الأرض تتشقق ويعلو الصهيل . وأتذكر أنني حلمت أحلاماً كثيرة تلك الليلة وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين » (ص ٥٦٣) .

وإذا كان الفرح - في هذا النص - للصهيل القادم ، فهل الحزن لتخليه - تنظيمياً - عن المشاركة في هذا القادم من بعيد ؟ مجرد تساؤل ! وهكذا نلتقي الروايتان في رؤية مستقبلية متفائلة في النهاية تعبران عنها بينيهما الفنية وبعض تعابيرهما وأساليبهما السردية وتحملان إلينا جميعاً دعوة حارة جهيرة إلى المشاركة في تحمل المسؤولية ، أن نقول كذلك « لا » أن نفعل شيئاً

واحتياهم وأن مَنْ يعاني في الدنيا أكثر لا بد أن يجازي في الآخرة » (ص ٣٣٢) ، « متى يصل الإنسان إلى الحرية ؟ » ص ٣٩٣ ، « الجلال لم يولد من الجدار ولم يبط من الفضاء ، نحن الذين خلقناه (...) كما خلق الإنسان القديم آلهته ، خلقناه ، في البداية رغبة في النظام السهل ، ثم توأطنا معه لإخافة الصغار والغرباء والأعداء (...) ثم بدأنا نخاف منه (...) إلى أن وصلنا إلى الامتثال والطاعة والرضى ، وأخيراً إلى التسليم » (ص ٣٠٣) .

إن الدلالة العامة لهذه الرواية ليست أزمة داخلية ذاتية ، وليست أزمة فرد سواء كان منهاراً أو صامداً بطلاً ، وإنما هي أزمة نظام علاقات إنسانية ، سواء تجلّت هذه العلاقات في تنظيم حزبي خاص ، أو في نظام اجتماعي عام ، ولابد لهذا النظام من العلاقات أن يتغير الآن ... وهنا . على أنها ليست قضية شرق متوسطة فحسب ، بل هي قضية الإنسان من حيث هو إنسان أينما كان ، وهكذا غلب على سردها طابع الوصف الخارجي والحوار التحليلي لتأويل العقلاق ، على خلاف الرواية الأولى التي غلب على سردها طابع الإفشاء الغنائي الذائق . وهكذا تنتقل بين « شرق المتوسط » و « الآن ... هنا » من أنا السقوط والتطهر إلى نحن التحدي والتغيير ؛ من استعادة الذات الفردية لكرامتها الشخصية ،

الهوامش :

- (١) على الراعي : « الرواية في الوطن العربي » . دار المستقبل العربي . ١٩٩١ . المقدمة .
- (٢) اعتمدنا هنا على طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٧٩ بيروت ، من رواية « شرق المتوسط » لعبد الرحمن منيف . راجع ص ١٣٩ .
- (٣) اعتمدنا هنا على الطبعة الأولى من رواية عبد الرحمن منيف « الآن ... هنا » ، أو شرق المتوسط مرة أخرى ! مؤسسة عيال للدراسات والنشر . قبرص ١٩٩١ . راجع ص ٣١٧ .
- (٤) وهما يلتقي هذا الفصل من رواية « الآن ... هنا » مع رواية إميل حببي الأخيرة . « خرافة سراي بنت القول » التي ظهرت عام ١٩٩١ ، العام نفسه الذي ظهرت فيه « الآن ... هنا » ، مع ما بين الروايتين من اختلاف في البنية الفنية ومنهج تناول .

استعارة الثورة / الحريق

في «حريق» محمد ديب

أمينة رشيد

«إن هذه القوى تقتل دون أن يصبح الظل ظلاما
دامسا ، ودون أن يصبح الضياء لهيا ساطعا . . . إنها
تقتل دون أن تنتصر إحداها على الأخرى ، دون أن
تجهز إحداها على الأخرى . لا راحة ولا هدنة .
الحياة . الحياة !!»
الحريق ،
ترجمة سامي الدروبي ،
(ص ٢٦٣ - ٢٦٤)

النص الروائي يقوم على التقدم الخطي والتصوير الكئاني ، في
علاقة الجزء بالكل التي توصل الرسالة الأساسية للنص ،
فهناك أيضا إيقاع ، وتصوير مجازي في التكرار الروائي ،
يكسر من حدة التميز «الجاكسوني» ، كما نستطيع أن نجد في
النص الشعري حكاية ما - وخاصة في الشعر الحديث -
تتقدم خطيا مع نحو القصيدة . ولكننا لن نهتم هنا إلا بالمثل
الأول ، أي بالنص الروائي .

يبقى أن هناك اختلافاً أساسياً بين التقدم الخطي للرواية
والتكرار الدائري للقصيدة ، يجعلنا نتكلم عن «شاعرية»
بعض الروايات والحكاية المتضمنة في بعض القصائد . وتقدم
رواية الحريق لمحمد ديب - وهي الجزء الثاني لثلاثيته
الشهيرة - نموذجاً نادراً للمزج المجازين . فنجد فيها الكناية التي
تميز الرواية الواقعية - فكل جزء منها يعبر عن كلها - وكل

هناك مفهوم حديث يعيد تقسيم النمطين التقليديين
للأدب - الشعر ، والنثر - ليمائل بينها وبين مجازي
الاستعارة ، الكناية^(١) وإذا كان الأدب بالفعل مجازاً ، للحياة
وللواقع^(٢) من ناحية ، في ذاته ويتكرره لبعض الصور
الأساسية (أو لصورة واحدة أحياناً) ، من ناحية أخرى ،
فينبغي مع ذلك أن لا نفرض على النص الأدبي تعريفات
مسبقة تحد من حيويته ومن إمكانية فهم دلالاته المتنوعة . فمن
قصور النقد الحديث ، رغم اكتشافه لأدوات تساعد على
الفهم الداخلي للنص ، أنه قد أدخلت عليه أحياناً نماذج
أحادية تحد من ثرائه ، بينما القيمة الجمالية للعمل الأدبي
تكمن ، حسب رأينا ، في لعبها الدلالي والأسلوبي الذي يبرز
المكون منه ويعرّف بمجهول النص . فإذا كان النص الشعري
يفعل فعله بواسطة الإيقاع والتنغيم ، واستعارة الصوت
والصورة والمعنى ، أي بجميع مستويات التكرار ، وإذا كان

في العالم ، في خضم سنوات التحرر الوطني والحلم الاشتراكي . وإذا كانت الرواية قد تجاوزت محدودية زمانها لتصل إلى جمهور عالمي من القراء ، فهل استوعب القارئ المحل خطابها عن الثورة ، وهو القارئ المقصود منها ، في لغته اليومية المختلفة ، أم استمر استقبالها في دائرة القراء العالميين للأدب في أدبيته ومثلت استعارتها الرفيعة حاجزا بينها وبين القارئ الجزائري نفسه ؟ نأمل أن يلقى تحليلنا لاستعارة الثورة / الحريق بعض الضوء على هذه التساؤلات .

١ - الاستعارة في الحدث الروائي

١ - ١ . الحكمة

برغم وجود الكثير من الشخصيات الفعالة ، المكثفة الحضور ، في النص ، فالفاعل الأساسي ، من خلال الحريق ، هو الفاعل الجماعي (l'actant collectif) . فهناك مجموعات من البشر في الريف الجزائري : فلاحون بلا أرض يعملون باليومية ، ملاك صغار ، مستوطنون فرنسيون استولوا على أرض الجزائريين . وتصور الرواية الصراع بين هؤلاء جميعا . وهناك صراع أساسي بين الوطنيين والمستوطن الفرنسي (إلا الخائن «قرة») وصراع ثانوي بين الفلاح الأجير والآخر مالك الأرض . وتصور الرواية ، في غمها الكائن ، وفي بقاء ، تطور وعي هذا الفاعل الجماعي (*) :

«إن البلد كله يتهاشم في السر» (ص ١٠٥).

«إن فلاحي بني بويلان ينتظرون على قلق محموم»

(ص ٢٣٢) .

«إن اندفاعا قوية عارمة قد حملتهم إلى الأمام كأنهم مد البحر» (ص ٢٤١) .

حدث ، كل شخصية ، كل وحدة أسلوبية ، تذكرنا بالرسالة الأساسية للرواية : الفقر ، الاستغلال ، الاستيطان ، من ناحية ، والوعي ، والتضامن ، الثورة ، من ناحية أخرى . فنتمو الرواية عبر الصراع بين القوى المضادة ، في النمط التقليدي لرواية التكوين ، من الجهل إلى المعرفة ومن السلبية إلى الفعل . ولكن ما يميز رواية الحريق هو في الأساس استعارتها ، أو شاعريتها بالمعنى الجاكسوني ! فالحريق استعارة ممتدة ، منذ عنوان الرواية وبدء من حدثها الأساسي الذي يقع في جزءها الأخير ، وفي صورها الجزئية ، كي تقدم دلالة الثورة التي يعدلها النمو الكائن للنص . ففي التردد بين الاستعارة والكتابة نرى القيمة الجمالية الأساسية للرواية .

إن الحقل الدلالي للحريق ثري ومتواجد دائما كالحيط الاستعاري للثورة التي تتخمر في النفوس ، وفي حركة الطبيعة ، وفي تعاقب الفصول . ويتمثل الحريق أيضا في التسلسل الكائن للرواية ، إذ إنه يتلو الإضراب كالحديث الأساسي للحكاية المروية. وما نريد أن نظهره من خلال تتبعنا للاستعارة هو أن حقلها الدلالي والرمزي منبع القيمة الجمالية للرواية وسر إيقاعها الشعري وسبب بقائها في تجاوز دلالتها الآنية واختراقها المرتبط باشتداد الثورة الجزائرية في الخمسينيات . فإذا كان حدث الإضراب حدثا واقعيا ، أو تصورا لعدة أحداث عاشتها الجزائر فيما سبق الثورة من زمن اشتعال^(٣) ، فالاستعارة تصحب هذا الحدث وتخرقه في آن ، سواء في تصورهما له أو ابتعادها عنه عبر المسافة الجمالية . فالاستعارة تتخلل جميع مستويات الرواية ، من حيكته إلى شخصياتها لتكون بؤرة «زمكانياتها» وجمالياتها ، كي تصل بنا إلى بناء القيمة في الرواية والرواية كقيمة .

إن الرواية تقدم قيمة في بنائها على نموذج روايات الواقعية الاشتراكية : الأزمة ، الوعي ، التضامن ، الثورة . وفي هذا النموذج قامت الرواية بتوصيل قيم الرواية الثورية وأسلوبها للمتلقين من القراء اليساريين في الأساس . واستطاعت مع ذلك أن تتجاوز هؤلاء المتلقين لتبقى ضمن روايات كبيرة : عنايف الغضب لجون شتاينبك ، كاكولو لجورج أمادو ، حكام الندي لجاك رومان ، وغيرها من الروايات الكبيرة التي ظهرت

• قد رجعنا إلى النص الفرنسي المنشور في Paris, Seuil, 1994 والترجمة العربية لسامي الدروبي الصادرة في دمشق ١٩٦١.

ويمثل الإضراب قمة الفعل الروائي :

«انتشر الأمر بالإضراب في جميع القرى» (ص ١٢٤) .

وجمع هذا الإضراب ألفا من المضربين (ص ١٤٢) وأعقبه الحريق الذي نظمته المستوطنون (فصل ٢١ ، ٢٢) ، وسرعان ما يتحول الحريق الإجرامي إلى «العقدة الرمزية للرواية»^(٤) حسب عبارة جاكولين أرنو ، مقدما في رأينا البعد الاستعاري للثورة / الحريق :

«لقد شب حريق ، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام . سيظل هذا الحريق يزحف في عماية ، خفيا مسترا ، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يفرق البلاد كلها بالألوان» (ص ٢٢٥ - ٢٢٦) .

ومن الحدث - الكناية في مجاز الرواية :

«إن الفلاحين لم يضرمو النار» ، (ص ٢٤٨) .
نتنقل تدريجيا إلى استعارة الثورة / الحريق :

«غير أن هناك شيئا كان الناس يحسون أنه آت من بعيد ، وأنه ربما كان ذاهبا إلى بعيد .. وهو موجة من الأعماق لعلها كانت تستحيل إلى عباب هائل .. إن هذه الموجة تقترب شيئا فشيئا» ، (ص ٢٥٠) .

ثم :

«وقبل ذلك كان ضرام مسعور ما يزال يتابع سيره المظفر من شجرة إلى شجرة . فكل شجرة من الأشجار الآن مشعل يهتز ويتموج» ، (ص ٢٥٢) .

١ - ب الشخصيات

وفي كثير من الاستعارات المعتادة ، يتسع الحقل الدلالي لوصف الشخصيات ، فالوجوه محروقة من شمس الصيف (ونار الثورة) :

«إنه طويل محروق» (ص ٧٨) .

«وجسمه الطويل ضاو ، محروق بالشمس ، حزين» ... (ص ٨٣) .

والشعلات تبدو في العيون المختلفة :

«التجاع ضعيف» ... (ص ١٦) .

«انتسامة تلعم في نظrote الغريبة» .. (ص ١٧) .

«وكانت نظrote ملتعمة بيريق أخضر» ، (ص ١١٠) .

«وومضت في نفسى الطفلة شعلة من كره» ، (ص ٢٩٩) .

«وفي هذه اللحظة كانت الأشعة الأولى من الحمى التي تصعد إلى عينيه» ، (ص ٣١٩) .

وتسمع طلقات الفرج أو الضحك أو حكي النساء :

«مشاعل من الفرج» ، (ص ١٠) .

«وكان ضحكه ينفجر صاخبا» ، (ص ١٠) .

«إن أصواتهن المتفجرة المتكررة تهدم عذوبة الصباح الساجي» ، (ص ٢٧٢) .

أما القلوب «فتغلي» غضبا :

«واحتقن قلب قرة غضبا» (ص ٦١) .

أو «تحترق كالجمر» :

«وهذا قلبه الآن ، وقد تكلس كالفحم» ، (ص ٢١٣) .

وتحترق النفس البشرية إذلالا : فعندما ينظر الرجل الفرنسي المتحضر ، النظيف ، ماسكا بيد ابنه ، إلى عمر :

«فسرعان ما شعر عمر بنار تحرق جسمه حرقا لا يطاق . إن إحساسا بالعار والمذلة يسرى فيها سريان التمزق على حين فجأة» ، ص (٢٨٧) .

أو تعاني من آلام التعذيب في السجن :

«فقال حميد بتأثير الصدمة ، وقد اتقد وجهه بعد أن ظل إلى ذلك الحين شاحبا ... وكانت الضربات تدوى في رأسه ، في جسمه . فاستولى عليه خدر . أصبح لا يحس وجود أنفه ، ولا عينيه . غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا . وكان دمه يسيل رطبا حارا» ، (ص ١٨٤ - ١٨٥) .

بينما تدخل نار الحريق (الثورة ؟) في قلب الناس :

«وتنفذ إلى قلوب الناس بقوة كقوة السيل» ، (ص ٢٢٢) .

٢ - زمكانية^(٥) الاستعارة

وإذا بدت هذه الاستعارات التي تماثل بين الحزن والحرق وبين الأمل والشعلة ، كأجزاء كناية لاستعارة الثورة / الحريق ، وإذا كانت في حد ذاتها مبتذلة إلى حد ما ، فهناك زمان - مكان يحدد جهاليتها . فالزمان ، كما نعرف ، حركة

المسافة التي تفصلها عن تلمسان لاتزيد على ثلاثة كيلومترات» ، (ص ٦) .

سوف تدور الأحداث في فضاء المستويات الثلاثة للمكان : المدينة ، الأرض المغتصبة ، أرض الفقراء ، في تحديد كئافى بين الشخصيات والمكان والأخلاقيات . فالملكية تولد الشراسة مع الرغبة في الاحتفاظ بها ، وتولد الأرض الجوفاء الفقر واليؤس . أما الوعى الثورى فيتج عن التضامن ويتجه بدوره .

ويلعب الزمان دور المحرك لهذا المكان كما يسرد «كومندار» ، وهو أحد الأبطال الإيمانيين للرواية ، الذى يروى تاريخ أرض الجزائر :

«منذ مائة سنة (ربما أكثر من ذلك وربما أقل) لم يكن أحد هنا البتة ، ذلك أن بنى بوبلان لم يكن له وجود» ، (ص ١٠٦) .

ويتلو ذلك تاريخ هذه الأرض ، امتلاك الفلاحين الصغار لها ، ثم اغتصاب القرنسى ، فرض القانون الحديد وتحول شعب بأكمله إلى غريب شارد ، غريب على أرضه نفسها . ويفعل الزمن فعله وتأت صور كثيرة لحركة الزمن . ولئن نهتم إلا بتلك الصور التى يتماثل إيقاعها مع تماثل الفعل الثورى . تبدأ الرواية في صيف ١٩٣٩ كما يقال منذ أولى صفحاتها . ويمتد هذا الصيف في إيقاع بطيء :

«طال صيف ١٩٣٩» ، (ص ١٧١) .

ويحاكى السرد هذا التوقف والملل :

«جهد النهار على تأمل الفقى : الطيور بين أوراق الأشجار ، الركود والدعة ، دقائق تسمع من بعيد ، مهمة رتيبة ؛ ساعة من العصر في الفضاء الساكن الحميم» ، (ص ١٢٦) .

وأغسطس شهر النضوج الممتد ، طويل ، بطيء . يتخلله الحر والسكون . وتزدهر مرافقة عمر وزهور كما ينضج ، في تطور الرواية وإيقاعها ، الوعى الثورى ، بينها الزمن - الإطار زمن فقر ويؤس :

«منذ خمسة عشر يوما لم نر قطرة من الزيت في بيتنا» ، (ص ٢١٦) . وفجأة مع الإضراب يختلف المشهد ويتحرك المكان :

المكان ، نستطيع أن نستخرجه في هذه الرواية عبر الكثير مع العلامات الزمانية . وإذا أثبنا إليها عبر تحليلنا ، فسوف نركز في الدرجة الأولى على وظيفتها في الإيقاع الشعري الذى تعينه استعارة الثورة / الحريق . وإذا كان مكان أحداث الحريق بتحدد بدقة بين القرية والجبل والمدينة ، بين أرض المستوطن وأرض الفلاح ، فإننا نجد الزمان يتخلله ببطء وثبات ، زمان الثورة الريفية في إنضاجها ورقودها ، في إشعالها وإحباطها ، تدل عليه الكثير من العلامات التقييمية التى نستطيع أن نبني من خلالها زمكانية الرواية ، والتى تدور ، هى أيضا ، حول استعارة الثورة / الحريق .

في نفس ملحمة يذكرونا بوصف راوى (عناقد الغضب) لأمريكا الواسعة في فضاءها الجغرافى من الشرق إلى الغرب ، وزمنها التاريخى عبر حوليات قصة اغتصاب أرضها ، يبدأ راوى الحريق بوصف المنطقة كلها المحيطة بمدينة «تلمسان» ، ريفا وجبالا . ويضيق ويتقلص الأفق فجأة إلى مجرد بلد جوفاء وكثيبة :

«وراءها فودا ، تنبسط أرض خلاء تناثرت عليها جبال حزينة .

إنك لتدرك من الشعور القوى الذى تعانیه في هذه الأماكن ، أنك اجتزت حدودا ، ونفذت إلى عزلة» (ص ٦) .

فهذا الحزن وهذه العزلة هى من علامات سلسلة «جبال بنى بوبلان» التى تعين فضاء الفلاحين الفقراء في الرواية . وسوف ترجع كعلامات كئافى لعزلة وصمت هؤلاء في فترات إحباط الوعى الثورى ، وهى من العلامات البارزة للجماليات الرواية .

ويحدد هذا المكان عبر تعارضين : أحدهما مع أرض الفلاحين الملاك أو القرنسين الذين اغتصبوا أرضهم ، والثانى مع المدينة . وهذا المكان يوجد ، حسب الراوى ، خارج العالم ، أى العالم المتحضر . وهو تعرض نجده في كثير من «روايات الأرض» :

«إن هؤلاء الناس يعيشون على أطراف الوهدان الصالحة للفلاحة المعلقة في الجبل ، النائية الآن عن العالم ، رغم أن

«أيام الشتاء الحزين الذى تسطع فيه الشمس تدور فوق الأرض الصفراء الحمراء فى بقاء لا يطاق» ، (ص ٣٠٣) .
ويتخلل حزن الشتاء فضاء البشر ، تاركا آثاره فى صمتهم وعزيتهم ، فى فكرهم وحركتهم ، فما بعد الحريق يرجع بنا إلى فراغ الصحراء والعزلة والجفاف التى تعين المكان فى بداية الرواية :

«وانتشر الصمت . إن البيوت تبدو فى الأيام التى أعقبت الحريق مقفرة لا حياة فيها . الصمت وحده يرين ، الصمت وحده . إنه يخترق حياة الناس من طرف إلى طرف ، ويزحف عبر تأملاتهم ، ويلبد حركاتهم ، أى فقرا لاشيء . لا أحد . صمت ووحدة !» (ص ٣٠٤) .

هذه الشعرية ، هذا الصوت الغنقى الذى يملأ الرواية ، ويبدو السمة الأساسية للجماليات – هل نستطيع أن نسميه الصوت الواحد الوحيد لنص الحريق ؟

٣- الاستعارة فى جماليات رواية الحريق بين القيمة والتقييم

إن توحيد الحقل الدلالى يعيننا على أن نستخرج جماليا رواية الحريق من دلائل استعارة الحريق / الثورة . ونعنى هنا بالجماليات ، تلك المنظومة الشكلية التى تكون خصوصية الرواية . إننا نجدها تستند فى الأساس إلى العلاقة العضوية بين القيمة المشار إليها عبر الكلمات المنتثرة فى النص وبين التقييم ، أى الوسائل الشكلية التى تعيد نظام القيمة وتنتج القيمة الجمالية التى تصل إلى متلقى النص . فالقيمة الجمالية ، فى رأينا ليست شيئا ثابتا موضوعا فى النص ، مثل الكلمات التى تكون مادته وعلاماته طبعه^(٦) ، بل هى شئ يبنى من خلال علاقة المضمون بالشكل^(٧) ، من ناحية ، وقراءة القراء المختلفين ، من ناحية أخرى . ومانسبه هنا «القيمة» ، هو الإيجامى فى مضمون النص ، المتفق على أنه الشئ الأفضل أو المثالى فى أيديولوجية النص . أما «التقييم» فنجدته فى الوسائل الشكلية التى تكون بنية النص الجمالية ، أى رواية الحريق فى هذا المجال . وهكذا ، نتقل من الأيديولوجية فى النص إلى

«وبعد ثلاثة أيام كان ألف عامل ، فى «حنايا» وحدها ، قد توقفوا عن العمل . ونظم عمال «نجربية» صفوفهم أيضا واستعد عمال «عين الموت» و«طه ماميت» للاقتداء بالمضربين . كان الإضراب يتسع شيئا فشيئا» ، (ص ٢١٥) .

ويلعب وصف الطبيعة دورا مهما ، وربما أساسيا ، فى بناء زمكانية استعارة الثورة / الحريق وتحميدها ، وفى استعمال كنيات : الحر ، الجفاف ، التعطش ، الحريق . وتغذى هذه العلامات الكنائية كلها حقلا دلاليا واحدا : الحرارة التى تغلو وتشتد ، وتشمل النفوس ، وتنضج بذور الطبيعة والأرض كلها . وتلتقى الكناية باستعارة الثورة / الحريق .

وتمثل الشمس – على سبيل المثال – علامة أساسية فى الحقل الدلالى . الشمس فى غروبها ، أو حرارتها ، وهى فى قمة النهار ، أو شروقها ، أو بياضها فى الشتاء :

«وسطعت الشمس لحظة أخيرة ، وأحاط الهواء بالحر بالذرى . إن ضوء النهار يصعد على الجبل شيئا فشيئا نحو القمر ، ومالبث الغسق أن خيم . إن شعورا بالسكينة يرين على قلب عمر . وما انفك الظلام يزداد كثافة فى المشرق . إن موقدا بلا شعلة كان يحرق الأراضى والجبال فى الشرق ، ثم هو الآن يتجمع على نفسه كورقة تحترق» ، (ص ١٠) .

يمتلئ الحقل الدلالى بالشمس الحارقة ، والشمس البيضاء ، والشمس الباهتة – وتستكمل «شظايا الضوء» ، و«الأرض الجافة» ، و«الأرض المحروقة» : وتصاحب هذه العلامات المرئية إشارات صوتية : طرقعات النار وحرق الأخشاب والغصون الجافة . والزمن زمانان : زمن الفصول المتتالية ، ونضوج الرعى الثورى كما رأينا ، وزمن رتابة الأيام المتتالية ، زمن اليوم الممتد ، فى فصل الشتاء ، بعد الإحباط ، ونكسر الإضراب :

«الأرض التى تقضمها شمس كانون الثانى تستسلم للموت ببطء شيئا فشيئا . . . يبطئ الليل فينام الناس مغمورين بهذا الجو ، جو شئ يموت ، حتى إذا استيقظوا فى الصباح تشوقوا إلى هطول المطر» (ص ٣٠٣) .

الإنسان حسب أخلاقيات هذه الروايات ، أن يبيع كل شيء إلا الأرض (ص ٣١) ، ملكية الأرض نعمة من عند الله (ص ٣١ - ٣٢) ، «احترم الأرض سوف تحترمك!» (ص ٣٢) . وكما في كثير من «روايات الأرض» ترد استعارة الأرض - الأم ، الأرض الفيضة ، الخ (وهي في الغالب من الاستعارات العالمية في الخيال الإنساني ، كما كان يرى جاستون باشلار).^(٨)

«الأرض المرأة .. سر الإخصاب واحد ، في أخايد الأرض وفي أرحام الأمهات على السواء ... والقوة التي تخرج من الأرض ثارا وسنابل وهي بين أيدي الفلاح» (ص ٣٩) . وتتلو ذلك علاقة التشابه بين الجنس وحركة الطبيعة ، ممارسة الحيوان للجنس واكتشاف الإنسان للفرجة الجنسية . فتشعل ولادة البقرة الغريزة الجنسية عند «قرة» ورغبته في «زهرة» أخت زوجها الصغيرة . وهنا يذكرنا المشهد بنفس الفعل في رواية الأرض لإيميل زولا ، حيث يغازل «بوتو» «ليز» ، وهي أخت زوجها الصغيرة في إطار مشهد ولادة بقرة . إن العلاقة بين الإنسان والأرض والحيوان من العلامات الكنائية لروايات الأرض :

«والحق أن هؤلاء الرجال الذين يراهم أمامه ، لهم كل مال الأرض التي أنبتتهم من مظهر ولون وحنى رائحة» ، (ص ٩٨) .

والفلاحون ، حسب كلام الراوى ، يشبهون بعضهم البعض في العالم أجمع . وضعهم هو هو ، وعلاقتهم بالأرض هي هي . ولا يختلف إلا نمط التقييم الذي نجده إيجابيا في الروايات الاشتراكية (إلا فيما يخص الشخصيات المعترية سيئة ، مثل «قرة» وسليبا في روايات الواقعية النقدية مثل الفلاحون لبلزاك والأرض لزولا . فالفلاح يفهم الفلاح في أى مكان من العالم ، أو ، حسب راوى فونتار : بينهما لغة مشتركة لا يفهمها رجل المدينة ، رغم أن بينه والفلاح لغة قومية واحدة!^(٩) .

ويقول «ابن أيوب» - وهو أحد الشخصيات الإيجابية في الحريق ويصفه الراوى بالرجولة حقا - «إلا أن ابن أيوب لرجل ، إنه رجل حقا» .

أيديولوجية النص - وجمالياته . وإذا كانت النصوص جميعا لها علاقة بأيديولوجية خارج النص معلنة صراحة أو مخفية - وهي العلاقة الواضحة بين الحريق ومعركة الجزائر التحريرية ضد الاستيطان الفرنسى في الخمسينيات - فهناك وسائل وأدوات شكلية تعيد فهم الأيديولوجية ، عبر مانسميه «أيديولوجية النص» ، وهي الأيديولوجية المركبة التي تتجاوز الرؤية الأولية التي تكونها في قراءة أولى ساذجة ، لكلمات النص . ولكن علينا أن نرى أولا ما القيمة التي نستطيع أن نستخرجها من كلام النص (كلام الراوى والشخصيات الإيجابية) ، ثم ندرس نظام التقييم ، أى القيمة الجمالية التي يجعلها النص في شكله ، ونستخرج جماليات النص من العلاقة بين كليهما في النهاية .

٣ - ١ . القيمة

في نص الحريق ، كما في غيره من النصوص العظيمة لتيار الواقعية الاشتراكية ، توضح القيمة في كلام مستقر للراوى :

«إنه يعرف الآن أين تبدأ الأشياء على وجه الدقة ، يعرف الآن أين يقع ذلك الخط الذى بعده لا يجمع الإنسان ، والذي قبله يشعر بحرقة في دمه وبشدة لانتفاقه» (ص ٣١ - ٣٢) . ولنلاحظ - أولا - هذه «الحرقة في الدم» ، وهي علامة من العلامات الكنائية التي تؤكد عمومية استعارة الحريق في النص . ويوضح الراوى بعد ذلك ، بالأسلوب المجازى الخاص بالنص ، مفهومين أساسيين للنص : الأرض والثورة .

«ذلك الخط إنما ترسمه وتعطيه في آن واحد أمواج المزارع ، وأوراق الشجر ونبضات الينابيع ، وسمط المراعى» (ص ٣٢) .

سوف نرى بعد ذلك الأهمية الرمزية لحركات الطبيعة هذه وخاصة مجاز «النبوع» .

وتشير علامات كثيرة في النص إلى أهمية الأرض ، وعضوية العلاقة بين الإنسان والأرض ، متجة لتناص واضح مع النصوص العالمية التي تعبر عن هذه العلاقة : عناقيد الغضب لجون شتاينبك ، فونتار لإيجازيو سيلونه ، الأرض لإيميل زولا والأرض لعبد الرحمن الشراوى ، الخ . ويستطيع

(ص ٧١ في الترجمة العربية) :

في خيال الفلاحين : «qalope cheval du peuple» (p.26) ويستنتج «كومنداره» في حلم ملحمي ، يتنبأ فيه بمسيرة الشعب :

«ومنذ ذلك الحين ، أصبح الذين يلتمسون لأنفسهم مخرجاً ، الذين يبحثون عن أرضهم مترددين ، الذين يريدون أن يتحرروا وأن يحرقوا أرضهم ، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويمدون آذانهم منتصتين . إن جنون الحرية قد صعد إلى رؤوسهم . من ذا يحرك يا جزائري؟ إن شعبك يمشي في الطرقات يبحث عنك» ، (ص ٣٧ - ٣٨) .

وهناك رموز للحضور الدائم للجزائر وخلود شعبها منذ الأبد تمثلها شخصية «أم الخير» الواقعية ، الأسطورية ، التي تعرف الماضي وتحكيه في كلمة تخرق عظمة الليل الساكن :

«إن حياة الجدة أم الخير يرجع عهدها إلى تلك الأيام المتوحشة ، أيام الحرية التي سبقت مجيء الفرنسيين . إن أم الخير عليمة بما كان عليه ماضيها» ، (ص ٤١) .

«إنما هو ماضي الفلاحين ، ولكنه أيضاً ماضي الجزائر الذي كان ماضيها» ، (ص ٤٢) .

أما التاريخ فهو تاريخ استيطان الجزائر واغتصاب أرضها وطرد شعبها من الأرض ، كما رأينا . ويمتلئ النص بإشارات إيجابية للثورة الآتية بأمواجها العارمة ، كي تحرر هذا الشعب . تبدأ الثورة بالمعرفة الجيدة للعدو ، القومي والطبقي :

«وهذا هو بيت الفرنسيين ، بيت المستعمرين الذين يملكون كل شيء ، الأرض وبيادر الحصاد ، والأشجار ، والهواء والرجال فوق ذلك كله ، وكذلك الطيور ، وربما كانوا يملكونني أنا أيضاً» ، (ص ١٢٦) .

ونصل إلى وعي كامل بتاريخ طويل من الاغتصاب والامتلاك والإذلال . لكن المستقبل للرجال ، كما يؤكد النص ، والمستقبل للثوار . إذ يستطيع البشر بإرادتهم أن يغيروا الحياة . وتتشر القوة . ويعم الوعي جميع المدن والقرى كلها :

«فإنما المهم أن يعرف المرء ماذا يريد . فإذا وجد في الريف

«إذا تركتم أرضكم ، فإن أولادكم وأحفادكم ، وأولاد أحفادكم ، إلى آخر جيل من أجيال ذرياتكم ، سوف يحاسبونكم حساباً عسيراً . إذا تركتم أرضكم فلن تكونوا جديرين بهم ، ولن تكونوا جديرين بهذه البلاد ، ولن تكونوا جديرين بالمستقبل» (ص ٧١) .

ويتجدد الإنذار :

«إذا تركتم أرضكم تركتم فعشتم أنتم وأبنائكم بؤساء إلى آخر الحياة» ، (ص ٧٣) .

إن الأرض لمن يعمل فيها ، ويشقى من أجلها ، ويموت لإنقاذها . وكما في «روايات الأرض» الأخرى فإن العلاقة عضوية بين الإنسان والأرض ، أو على الأقل في غمطها التقليدي ، ويحقق هذا شعار كالعلم الذي يقود النظام المضمون للنص الذي ينطقه بطل إيجاب آخر «كومنداره» :

«هذه الأرض التي سقوها بعرقهم ودمائهم» ، (ص ١٠٧) .

أما مفهوم الثورة ، وهو المفهوم الأساسي الثاني في بنية النص ، فيرتبط بمفهوم الأرض . فالثورة لا تنفصل عن الأرض التي اغتصبها المستعمر ، المستوطن ، في الحدث الأساسي للرواية :

«وهكذا حل في الأرض ناس على ناس ، هكذا طرد أصحاب هذه الأرض من أرضهم وأصبحوا غرباء عنها» ، (ص ١٠٨) .

ولقد سبق أن رأينا كيف أن الإضراب والحريق يمثلان الحدثين الأساسيين للنص ، في حركته السردية وفي بؤرة استعارته . ويسند هذا المعنى الكثير من الأقوال المنطوقة في النص . وتأتي دلالات الثورة بشكل مركزي ، في حديث «كومنداره» الذي يأتي على لسانه تاريخ الجزائر الواقعي والأسطوري .

وببدأ تاريخ الجزائر في هذا القول مع أسطورة مدينة المنصورة الجزائرية التي قاومت الدمار . وهناك رمز الخيل الأبيض من حيث هو عجاز لمعركة الشعب ، وهو ذكرى دائمة

من جماله . فالقيمة الجمالية هي في الدرجة الأولى ، كما سبق أن قلنا ، علاقة بين شكل ومضمون ، وبين نص وقارئ . وأعتقد أن اكتشاف هذه العلاقات وفهم دلالاتها من المهام الأساسية للنقد الأدبي بصفة عامة ، وللنقد الماركسي الذي أُنتمى إليه بصفة خاصة . فإلى جانب القيم التي يوصلها النص عبر كلمات مختارة ينطقها الراوي أو شخصية من الشخصيات المفضلة التي تتكلم على لسان المؤلف ، يوجد تقسيم ، أو نظام تقيمي ، يحدد في النهاية القيمة الجمالية للنص ، بين عالية الأعمال التي استقرت كأعمال عظيمة وأعمال أخرى محلية ، فقدت أهميتها ، وربما يقوم بقمع نصوص لا يتيح لها فرصة الظهور والاستمرار .

وقد تتكون المنظومة الشكلية للحريق من عناصر ترتبط بالحبكة ، وبالشخصيات ، وبأسلوب النبع في الكتابة . حبكة على غمط الروايات التقليدية : أزمة ← نمو ← قمة ← حل ، وملخصة لنموذج رواية الواقعية الاشتراكية بشكل عام : أزمة ← وعى ← انفجار ← فعل ثوري ← قمع ، شخصيات لاتنقصها العظمة ولا الجلال في نبيلها وأخلاقياتها العالية ، ومع ذلك تتحول إلى أدوار ؛ أسلوب في السرد يتردد بين الملحمية والغنائية ، بين الشعر والنثر ، استعارى وكنائى في آن . وبين التوحيد القوى للحقل الدلالي الذي رأيناه وأحادية الصوت الذي يعبر عن القيمة ، هل نجح النص في اختراق أيديولوجيته المعلنة ، لخلق دائرته من الإبداع ؟ وإذا كانت الرواية ، منذ نشأتها ، تهدف إلى التعبير عن تعدد الأصوات وتنوع الحياة ، فهل تستطيع الحريق أن توصل لقرائها تركيب الواقع وتناقضاته العميقة ؟

ولاشك أن محمد ديب استطاع أن يوصل ، بمهارة وشاعرية ، اللحظة الثورية التي عاشها شعب الجزائر في الخمسينيات ، ويذر عمله في تربيته كما كان يريد . لكن الحبكة ضعيفة ، لاتصور التناقض الثائر ، ومع ذلك استطاع الروائي أن يصور الوعي المتزايد والتضامن والفعل الثوري في ألفاظ سوف تعيش في ذاكرة الجزائر الثورية ، وهذا بفضل تركيبه الدقيق لصورة الفاعل الجماعي في الرواية :

«إن فلاحى بنى بويلان يتظفرون على قلق محموم . ولكنهم يحافظون على هدوئهم . لقد برهنوا برهاناً واضحاً أثناء هذا

وفي المدينة على السواء ، رجال ينهضون ليشقوا الطريق إلى حياة جديدة ، لم يكن ثمة فرق بين المدينة والريف ، (ص ٤٢) .

إن فضاء الثورة هو ، كما حددته «زمكانية» الرواية ، فضاء جماعى . ويتردد الأسلوب المعبر عن الجماعة : «toute la campagne» («جميع القرى») ، «toute la region» (المنطقة كلها) ، «منصورة» ، «أمامة» ، «بربا» ، «صفصف» . وتحدد هذه العبارات الشاملة أخلاقيات النص وأيديولوجيته ، ويليهما تفاؤل عظيم :

«سيصبحون قوة رهبة» ، (ص ١٠٨) .

والناس متجمعون حول «كومندار» ، تفهم كلامه ، وتشاركه الأمل والوعى . وعظيمة هي قوة هذه الجماعة : «إن هؤلاء الرجال المنتشرين في كل اتجاه يوحون إليه بالصدقة . إنهم الآن صامتون . إنهم يسمعون كلام كومندار ويفهمونه ولكن طاقتهم الرهبة تحملهم على الصمت ، إنهم يعثشون حول كومندار ، والأمل يستحثهم من كل جانب» ، (ص ١٠٨) .

ويؤكد النص أن انتفاضة جماعية سوف تأتى وتعم الجزائر في نفس ملحمى (ص ٦٣) . وفي علامة كنائية أخرى للحريق ، يوصف لنا كلام «كومندار» على أنه «الكلام المحرق الهادى» الذى ينفذ في قلب الصبى نفاذ مساره (ص ٤٦) .

وإذا مثل كومندار الصوت الأساسى للرؤية الثورية فإننا نجد ذلك في شخصيات أخرى من مثل العجوز «ابن أبوب» ، والبطل الملتزم «حميد سراج» والطفل عمر الذى ينمو ويتكون مع الكلمة الثورية . أما الصور في أغلبها ، كما رأينا عبر الكثير من كنيات الحريق ، فهي صورة الثورة ، تلخصها هذه الصورة العظيمة التى هي رمز لاستعارة الثورة / الحريق :

«الشمس الجزائرية الحمراء» ، (ص ٢١٦) .

٣ - ب . جماليات النص

إن القيمة الجمالية لاتصدر عن القيمة الأخلاقية - الأيديولوجية للنص ، رغم أن هذه الأخيرة تمثل جزءاً أساسياً

ويؤكد كلام الآخرين هذه الصورة للبطل الملتزم . فنقول عنه أخته فاطمة :

«لا يتوقف عن الركض من مكان إلى مكان . حتى لقد ذهب إلى خارج البلاد . كان يسافر من مدينة إلى مدينة ، ويطوف في البلاد قرية قرية ، ويتجول في الريف لا يدع منه ركنا ، ويتحدث إلى الناس أثناء ذلك كله . إن هذا الرجل لم يكن يسعى إلى ربح ، ولم يكن ينشد قعما . لم يكن يهدف من أعماله إلى مصلحة لنفسه» ، (ص ٢٦٥) .

وليس «حميد سراج» ، رغم نبلة وعزته ، من أفضل الشخصيات رسما في الرواية . وهنا ، أيضا ، نجد الحسن الملحمي يسيطر على كتابة محمد ديب ، ويتصر على قدرته على النفاذ إلى الشخصيات . فالصور المؤثرة والباقية هي صورة هؤلاء الشيوخ : «كومندار» ، و«بادعدوش» ، و«ابن أيوب» . فهم علامات وأجزاء كنائية من استعارة الثورة / الحريق . وهم دائمون مثل الأرض في شعلتها وحرقتها ، عارفون ، واعون . إنهم جزء من الجزائر العميقة ، ومن ثورتها ، جزء من البلد الطيب ، الدائم . ويتأكد الأسلوب الشعري للرواية في شكل الإيقاع المتردد بين الملحمية والغنائية في تحديد الحقل الدلالي للثورة / الحريق وتوجيهه .

وإذن ، فإن الإيقاع هو السمة الأساسية لأسلوب محمد ديب الروائي - الشعري . وهناك جدل يحكم الأسلوب ، ويدور حول الصراع بين النور والظلام ، مزبظا باستعارة الثورة / الحريق . ويعبر الراوي عن هذا الصراع في فقرة أساسية ، تكشف في آن عن وعي ديب وعن حتمية الحل ، على نحو يعين مجال الصراع وخطوده :

«وكان عمر يصغى إلى حديث أمه هو أيضا ، فأحس فجأة أن عداوة لا يعرف كتبها ولا يستطيع تحديدها تخيق به . إن قوى مجهولة تحف به من كل صوب ، قوى تخفى عن الأبصار ولكنها توغل في العالم إيعالا بعيدا ، عميقا . من أي ليل سح تنبع هذه القوى ؟ من أجل حياة أفضل سوف تأتي حتما .

إن عمر يحس أنه محمول هو نفسه على ظهر أمواجه العالية . إن هذه القوى تقتل دون أن يصبح الظل ظلما دامسا ، ودون أن يصبح الضياء لهيبا ساطعا . . . إنها تقتل دون

الإضراب على أنهم يعرفون كيف يسيطرون على أنفسهم وكيف يسلكون سلوكا واعيا . وقد فوجيء المستوطنون الفرنسيون بذلك ، فقد كانوا يظنون أن الإضراب والقوضى سيذهبان بالباب الفلاحين في لحظة ؛ لهذا كانت دهشتهم عما أظهره الفلاحون من هدهد لا تقل عن دهشتهم من الإضراب نفسه» ، (ص ٢٣٢) .

وتعم الرواية هذه الصور الجمعية في متابعة غموض هذه «النحن» التي ترفض حياتها في أسلوب يجدد النغمة السائدة للرواية :

«حياتنا هذه ليست حياة» ، (ص ٧٤) .

من أجل حياة أفضل سوف تأتي حتما .

«حياتنا تغتني يوما بعد يوم . بأحداث شتى غير مألوفة» ، (ص ٧٧) .

«هو الآن شيء فظيع ، أما في غد فلن يكون كذلك» ، (ص ٢٤٥) .

وتتشكل الرواية في هذه الصورة المؤثرة لغد قابل آمن ؛ به أجيال من الاشتراكيين ، حتى إذا تجعد الحوار غالبا في صيغ تبدو مصطنعة وناقصة للجدل الذي يبرز التناقض والمخفى .

ويحكم المنطق نفسه بناء الشخصيات ، فهناك شخصيات إيجابية مثل «كومندار» و«حميد سراج» وهناك أعداء فرنسيون وخونة مثل «قرة» . وتتميز جميع هذه الشخصيات بأنها أدوار وحالات من الوعي والأحاسيس تجاه الفقر ، والقمع ، والأمل ، والرغبة الجنسية ، إلخ .

ونجد في «حميد سراج» البطل الإيجابي الكامل . إنه المثقف ، الملتزم ، الذي تعلم كلمة الحق في الكتب ، وينقل إلى القرية ليقوم بدوره الثوري ، مسلحا بالمعرفة وبالإيمان بشعبه :

«لقد بقيت لي هذه الأرض وبقي لي هذا الشعب العظيم ، فأستطيع أن أتجه إليهما ، نحوهما سأمشي يعد الآن . وحدهما سينقذانني . ليأت هذا اليوم الذي أستطيع فيه أن أجتاز جميع المدن وجميع القرى . فأزور كل واحد من سكان المدن ، وكل واحد من الفلاحين . فإذا رأيت قرويا يقبض على فأسه في صورة رائعة وقفت أتأمله ساعات وساعات . إن هؤلاء الرجال يوقظون الفرح في النفس» ، (ص ٢١٣) .

«كانت الشمس تصلب الجبل» (ص ٨٤) .

«وهطلت أشعة الشمس» ، (ص ٨٠) .

«الأضواء المنتشرة» ، (ص ٣١١) .

وتشتعل الصور بلهب الحريق :

«سطوع شهر آب» ، (ص ١٦٣) .

«وأخذ النهار يحترق» ، (ص ٢١٠) .

«والشمس تشوى المدينة كالحديد المصنع الحامى» ،

(ص ٢٥١) .

وفى مقابل لهب الصيف ، يياض شمس الشتاء
الشاحب :

«بذلك الخدر الذى تولده الشمس الساطعة» ،
(ص ٣٠٣) .

أو سواد الليل الناشئ :

«هذه سحب كثيرة ترقد على الأرض منذ عدة أيام وتحتضن
الحقول بين جنباتها التى تخرج منها التفاعلات قصدير سوداء» ،
(ص ٣٠٧) .

وتبدو قمة مجاز النص فى صورة البنبوع التى تجمع بين
الطبيعة والثورة والحب ، إذ تكمل مشهد الحب الناشئ بين
عمر وزهور فى بلورة استعارة الثورة / الطبيعة :

«كانت زهور تصعد أحيانا من الأعماق التى تستكشفها ،
وكانها مغمضة عينيها . إن حولها شيئا لاتعرفه يهيم فى قلب
الجبال والأودية وليس هو الريح ، إنه يتحرك فى الداخل ، ثم
يضع السهول ، ويصعد نحو الذرى يرتعش ، والحقول
العارية تخلج ، ويسمع المرء حتى فى آخر الأفق رنين هذا
الليل من القوى الأسيرة التى ستغرق البلد فى يوم من
الأيام» ، (ص ٣٠١) .

وتنتهى الرواية بصورة البنبوع ، ينبوع بداخل «زهور» التى
تكتشف جسدها فى إحساس مبهم ومضى بالحياة والحركة .
وذلك فى نهاية متفائلة ، تذكرنا بنهاية عنائيد الغضب التى
تقف عند صور الحياة والأمومة والرضاعة ، فى تشابه بين

أن تنتصر إحداها على الأخرى ، دون أن تجهز إحداها على
الأخرى . لراحة ولاهدنة . الحياة . الحياة» (ص ٢٦٤) .

هذا الجدل ، هذه المعركة بين الضوء ، والظلام ، لاتنتقل
فى عمق الحياة ونسيج الرواية ، بل تشيع قضاء الاستعارة
المركزية ، مؤكدة شاعرية النص .

وحول رؤية أرض محروقة ، بين رجال أمن وفلاحين
مسجونين ، يرسم محمد ديب صورة هى من أجل المشاهد
الملحمية للرواية :

«كان رجال الشرطة والمعتقلون يسرون صفوفًا مرصوفة
بخطى سريعة ، فما تنفك تظهر وجوه شهباء كأنها وجوه
أشباح . إن أحد رجال الشرطة يسير إلى جانب الموكب ، وقد
وضع يديه فى جيبي معطفه ، وراح يصدر أوامره .
والفلاحون يسرون متدثرين بجلايبهم الملطخة بالوحل ،
ساترين رؤوسهم بالقبعات . إنهم ينظرون إلى الأمام كأن
هدفًا رهيبًا قد نومهم . وفى قوارة الحجاج المظلم الغائر من
أعينهم كان يبدو أنهم مايزالون يترصدون أرضًا فيها الحريق .
إن الفضاء أمامهم حر طليق» ، (ص ٢٤٠) .

وفى هذا الحقل الدلالى للحريق وفى إطار ملحمة الثورة
الفلاحية فإن :

«كل رجل من هؤلاء الرجال الذين تراههم حولك هو الآن
أشبه بالبارود . يكفى أن تسقط عليه شرارة» ، (ص ٥٠) .

وبالطبع ، تفقد هذه الرؤية الجماعية بعض سمات
الخصوصية فى جماليات رواية الحريق : الثراء فى وصف
الشخصيات أو الحيوية فى الحوار . وربما تلبو اليوم صورة
مثالية لثورة شمولية متقدمة لتناقض وثغرات حركة الواقع^(١٠)
يبقى منها جمال الصور الناعمة عن الرؤية الثورية ، وربما كان
ذلك مايسند عظمة هذا النص . وتظهر قيمة الروائي
الشعرية عبر الكثير من مشاهد القرية المحروقة ، والأضواء
الحمراء والصفراء والبيضاء ، فى تنعيم تتالى الفصول ومرور
الأيام ، وشعلات النار ودخان الجمر الملتهب :

«إن أضواء ساطعة تنموخ فى الطريق» ، (ص ١٠٢) .

«وفى السهل العالى المتكلس» .. (ص ٧٩) .

الجسد والرضا وتجدد الحياة ، مؤكده للقيمة المشوذة وللتوحيد بين الرمز والمضمون .
وإذا كان هناك بعض الاختزال في التحديد الصارم للحقل الدلالي ، حدد زمن الحريق وقراءه^(١١) ، فإن الرواية فرضت نفسها بوصفها نشيدا ملحيا عظيما للثورة الجزائرية ، وبوصفها أحد النصوص العالمية لأدب الثورة ، كما فرضت نفسها بنغمتها الشعرية ؛ ففي التردد بين الكناية والاستعارة ، وبين مرجعية الحدث الروائي والشكل الرمزي الذي اختارته الرواية ، تتحدد القيمة الجمالية لعمل محمد ديب في «الحريق» .

الهوامش:

١ - انظر في أعمال «رومان جاكسون» الكتابة الخاصة بمجازى الاستعارة والكناية ، ويقدم المفهوم في :

R. JAKOBSON, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», dans *Essais de linguistique générale* Paris, les éditions de Minuit, 1963, pp. 66-7.

في هذا المنظور ، تقوم الاستعارة أى الشعر على علاقة استبدال بينا تقوم الكناية أى النثر على علاقة مجاورة

٢ - انظر :

Ricœur, *la métaphore vive*, Paris, les éditions de minuit, 1975. (الاستعارة الحية) .

٣ - انظر :

J. ARNAUD, *la littérature maghrébine de langue française*, Publisud, 1986, p. 171, n. 24

٤ - نفس المرجع ، ص ١٨٠ ، p. 180 (الأدب المغربي باللغة الفرنسية) .

٥ - أخذنا مفهوم «الزمكانية» من أعمال ميخائيل باختين (le chronotope) وخاصة من كتابه : *Esthétique et théorie du roman* (الجماليات ونظرية الرواية) . Paris, gallimard, 1979.

٦ - في مفهوم القيمة الجمالية ، انظر

O. MUKAROVSKY, *Aesthetic Function, Norm and Value as social Facts*, U.S.A., Ann Arbor, 1970 (الوظيفة الجمالية ، المعيار

والقيمة كوقائع اجتماعية)

F. JAMESON, *Marxism and Form*, Princeton, New jersey, 1971 (الماركسية والشكل) .

٧ - انظر سيد البحراوى في بلورته لمفهوم «محتوى الشكل» :

«من أجل مضمون قومي للأشكال الفنية» في أدب ونقد ، نوفمبر ١٩٨٨ العدد ٤٢ .

٨ - انظر «جاستون باشلار» في :

G. BACHELARD, *la terre et les rêveries de la volonté* Paris, corti, 1948 (الأرض واحلام الإرادة) .

I. SILDNE, *Fontamara*, Paris. Grasset, 1967, p. 54

٩ - انظر :

١٠ - في موضوع أحادية الأسلوب وحركة الواقع ، انظر :

فيصل دراج ، «المنطوق وجدانوف : أدب الأفراح / أدب الأحزان» في الواقع والمثال ، بيروت ، دار الفكر الجديد ١٩٨٩ .

Ch. BONN, *la littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Canada, Naaman , 1974,

١١ - انظر :

(الأدب الجزائري بالفرنسية وقراءاته) ومقدمة جمال الدين بن شيخ لهذا الكتاب الذى يشير فيها للطبيعة الأيديولوجية الضرورية للأدب الجزائرى في هذه الفترة .

صنع الله إبراهيم

ورواية تاريخ الرواية^(١)

سامية محرز

في مارس ١٩٨٩ نظم « مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية » الفرنسي CEDEJ في القاهرة مناقشته الثانية حول المائدة المستديرة ، وقد تركزت على ما يعرف في مصر غالباً « بأزمة الكتاب » . وعلى حين جمعت المائدة المستديرة الأولى عام ١٩٨٨ عدداً من الناشرين المصريين ليعالجوا مسائل النشر في مصر ، فإن الثانية التي أسهمت فيها استهدفت فتح حوار بين الكتاب والناشرين المصريين ، بوصفها يمثلان أكبر مشاركين في إنتاج الكتاب .

وقد أثار الاجتماع الأول عدة قضايا حاسمة ، مثل الأوضاع الاجتماعية التاريخية للنشر في مصر والعالم العربي ، وانعدام تواجد الناشرين بين صفوف جمهور المثقفين ، وغياب أى دور محدد لهم بسبب استمرار دعم الدولة وتدخلها ، وضآلة ما يلقاه تشريع حقوق النشر في العالم العربي من رعاية ، والمشاكل المتباينة التي تعترض قوانين الاستيراد والتصدير فيما يتعلق بمواد النشر^(٢) .

أما في الاجتماع الثانى ، فقد اتجهت معظم المناقشات نحو طبيعة العلاقة ثلاثية الأضلاع بين الناشرين والمؤلفين والدولة مع اهتمام خاص « بمهنة الكاتب » ، واختتمت الجلسة بحاشية مثيرة للاهتمام ونداء إلى الكتاب والناشرين أن يقيموا جبهة متحدة لكى يزاولوا شكلاً موحداً من الضغط على الدولة والقوى المحافظة داخل المجتمع فى آن. وعُد ذلك وسيلة لإعادة توجيه القضايا السياسية والثقافية والفكرية وخلق جمهور حقيقى من القراء خارج نطاق ما يسمى « بثقافة الاستهلاك »^(٣) .

وكانت المناقشة التي دارت في الاجتماعين ، بالنسبة لنا نحن المهتمين بالأدب وأنماط إنتاجه وشروطها ، حافلة بالجدلية والمعلومات الجديدة في الوقت ذاته . وعلى الرغم من أهمية الجلسات فإنني لن أستهدف هنا تحليل الكلمات التي ألقيت ، بل سأركز على ما أعده فجوة صمت شديدة الدلالة في القاعة أثناء مناقشات المائدة المستديرة الثانية ، وهي الفجوة التي دفعتني إلى كتابة هذا المقال .



كليهما يقومان أولاً على اهتمامهما « بالواقع » و « الحياة » وإعادة تمثيلهما وتشكيلهما لهذا الواقع وتلك الحياة . وبقدر اهتمامنا بهذا التشابه يأتي إلحاحنا على أن كل تمثيل (سواء أكان تاريخياً أم أدبياً) هو تصحيف وتحوير ، وأن « الواقع » هو ما يقوم المؤرخ والكاتب كلاهما بتصحيحه وبنائه . فالفرق بين النصوص التاريخية والأدبية لا يكمن في أي منها أكثر اتصافاً « بالواقعية » ، بل في كيفية بناء « الواقع » وإعادة تشكيله داخل النص^(٥) .

ومن ثم فإنه لا يمكن الحديث عن « الحياء » في كتابة التاريخ أو الأدب القصصي . فكلاهما على السواء ومن منطلق موقعهما من الإنتاج الجمعي وتمثيلهما « لواقع » المجتمع ، له موقف ما من سلطة ، تارة يساندها وتارة يناهضها ، تارة يثنى عليها ويؤكد كدها وتارة يسائلها ويعرّيها . وما لاشك فيه أن الدولة في وقتنا الراهن (بأجهزتها ومؤسساتها) تشكل أهم أنواع السلطة التي يتفاعل معها المؤرخ والكاتب . وتبعاً لقوة الدولة أو ضعفها ومدى تدخلها في تصميم وبناء أنواع من القصص مثل « الواقع » ، فإن على الكاتب المعاصر أن يقتسم مع المؤرخ مسؤولية إنتاج خطاب « بديل » لخطاب السلطة . وستصبح مهمة الكاتب أو الكاتبة أن تمنح ثغرات الصمت - في الخطاب المهيمن وفي القصص الذي تنتجه السلطة - لساناً يتكلم .

وبطبيعة الحال لا يعني ذلك أننا نعدّ النص الأدبي على نحو مسبق عملاً بكمية من « الحقيقة » أكبر من نص يتعمى إلى الكتابة التاريخية . فكما نجد ألواناً من القصص (متخيلة وواقعية) تتكلم باسم الدولة ، سنجد ألواناً أخرى تناهض السلطة . وكما يوجد سجل تاريخي « بديل » يعمل في اتجاه

لقد كان بين المشاركين الكاتب المصري صنع الله إبراهيم ، وهو كاتب تتناول أعماله على نحو ثابت منسق ، وبجسارة كبيرة ، سياسة الكتابة والنشر في العالم العربي^(٦) . لذلك لبثت أنتظر طوال الجلسة أن يقدم مداخلة ، وأن يشارك في الحوار ولكنه أثر ألا يفعل . بل لقد كان الوحيد بين كل الكتاب المدعوين إلى الاجتماع الذي ظل صامتا . ولم أتمالك ، بعد انتهاء الجلسة ، التي استغرقت ثلاث ساعات ، أن أسأله لماذا ؟ وكانت إجابته بسيطة دقيقة صريحة : « ليس لدى ما أقول » !

ونحن نعدّ هذا البحث بمثابة تحية وتقدير لكاتب انفراد طوال سيرته الأدبية بأن جعل من الرواية الأدبية مشاركا أساسيا في رواية تاريخها وقصة كتابتها . وستحاول هذه الورقة أن تمنح صمت صنع الله إبراهيم المتعمد صوتاً ولساناً ، ثم تترك للقارئ استنباط دلالات هذا الصمت . ونحن إذ نضع في الصدارة تجربة صنع الله إبراهيم مع « أزمة الكتاب » ، كما يفصح عنها بين سطور أعماله الروائية ، نحاول في الوقت ذاته أن نعرض للعلاقة القائمة بين التاريخ وما يصمت عليه ، وبين الأدب القصصي وما يفصح عنه من خلال ما نقوله روايات صنع الله إبراهيم عن نفسها وما تكشفه عن تاريخها في صفحاتها أو بين دفتيها .

ومن هنا قد تتضح الدلالات التي أشرنا الإشارة إليها في عنوان هذا البحث ، وهي المشاركة الفعالة التي يسهم بها الكاتب العربي ونصه الروائي في مناوأة رواية التاريخ الرسمي ومساءلتها وتعريتها . وقد يكون من المفيد في هذا الصدد أن نذكر أن كتابة التاريخ وكتابة الأدب القصصي

ومشاكل النشر عند الكتاب الذين يقدمون خطابا مضادا أو بديلا لخطاب السلطة .

وسيتبع بحثنا تناول أعمال صنع الله إبراهيم لهذه النقطة الأخيرة ؛ أى تاريخ مشاكل النشر عند الكاتب العربى والسياسات المتبعة لاحتواء الخطاب البديل وتأثيرها فى الثقافة العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص داخل النصوص ذاتها ، محاولين بذلك إنطاق فجواتها وثغرات صمتها .

إن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة « تلك الرائحة » نشرت طبعتها الأولى الكاملة فى مراكش عام ١٩٨٦ . وتقدم الصفحة الأولى من الكتاب تاريخا موجزا لهذه الرواية القصيرة : -

الطبعة الأولى الكاملة الدار البيضاء ١٩٨٦ .

الطبعة الأولى (صودرت) مكتب بوليو القاهرة ١٩٦٦ .

الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٦٩ . أعيد نشرها بواسطة « كتابات معاصرة » القاهرة ١٩٧١ ، والمجلة اللبنانية « شعر » صيف ١٩٦٨ غير كاملة فى الحالتين .

وفى جزء معنون « على سبيل التقديم » يسبق كلاً من النص الروائى ومقدمة يوسف إدريس للطبعة الأولى ، بسجل صنع الله إبراهيم متعمدا الصيغة الموسعة لهذا التاريخ الموجز . فهذه الصفحات القليلة التى أصبحت اليوم جزءاً من الكتاب تستعيد مرة ثانية قصة هذه القصة ، محولة القارئ بتلك الطريقة إلى شاهد يرى بعينه شروط إنتاج الكتاب .

وتجدر بنا ملاحظة أن « تلك الرائحة » هى سيرة ذاتية فى جانبها الأكبر ، وقد كتبت بعد تجربة صنع الله إبراهيم التى تربو على خمس سنوات فى السجن السياسى : (يناير ١٩٥٩ - أبريل ١٩٦٤) . وتشبه الشخصية الرئيسية - التى تظل بلا اسم فى تلك الرواية القصيرة - مؤلفها فى الخروج من السجن لمواجهة واقع يدفع إلى الاغتراب ، عليه أن يتعلم كيف يتعامل معه . وكان من الفروض على المخرج عنه تحت المراقبة - أى راوى القصة أن يلزم داره ابتداء من مغرب الشمس ، حيث يمر عليه رجل بوليس ليقع على صفحة جديدة فى دفتر الصغير الذى أعطته له السلطات . وكان هذا التوقيع اليومى من جانب رجل البوليس بمثابة علامات التقييم فى النص كلها واصل القارئ،

مناهض للخطاب التاريخى الرسمى يوجد بالمثل أدب « رسمى » ، وعلى الرغم من أنه لا يعنينا هنا ، فإنه يستحق دراسة مطولة .

وفضلا عن ذلك فمن المهم أن نلاحظ أننا لا تناقش ما جرى العرف فى المصطلح الأدبى على تسميته بالقص التاريخى ؛ أى تلك الروايات التى تأخذ من التاريخ مكان مشهدها وزمانه ، وبعض شخصياتها وأحداثها . بل نحن نواجه « القص عن التاريخ » . لذلك فإن هذه القصص « المتخيلة » تعالج عادة كتابة التاريخ ، وتحريف تمثيل التاريخ ، وما استبعده التاريخ وما صمت عنه .

ومن الجدير بالذكر أن النص الأدبى حينما يشرع فى كتابة مساحات صمت التاريخ فإنه سيتيج مساحات صمته الدالة الخاصة به . وإذا كان على الكاتب أن يستغرق فى دفع ما يتركه التاريخ من ثغرات صمت إلى النطق فإن على الناقد - كما يذكرنا تيرى إيجلتون - أن يدفع ما فى النص الأدبى من ثغرات صمت إلى الإفصاح :

« إن النص - كما يمكن القول - محظور عليه أيديولوجيا أن يقول أشياء معينة ، وحين يحاول المؤلف أن يقول الحقيقة بطريقته فإنه - على سبيل المثال - قد يجد نفسه مضطرا إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التى يكتب داخل نطاقها ؛ إنه مضطر إلى الكشف عن ثغراتها وفجوات صمتها . عما لا يستطيع الإفصاح عنه . ولأن النص يتضمن تلك الثغرات وفجوات الصمت فهو دائما نص غير مكتمل . (. . .)

وليس مهمة الناقد أن يملأ فراغات العمل الأدبى ، بل أن يبحث جاهدا عن مبدأ يحكم صراع معانيه ، وأن يوضح كيف ينشأ هذا الصراع عن علاقة العمل بالأيديولوجيا^(١) .

وإذا ما نظرنا إلى أعمال صنع الله إبراهيم سنجدتها بشكل عام تكون جزءا متميزا من « القص عن التاريخ » . فجميعها يفصح عن مشاكل وهموم طالما أسكتت . وتركز هذه الأعمال طرح أسئلتها ، على وجه الخصوص ، حول وضع المثقفين فى المجتمع ، والصراع الدائم بين الخطاب والممارسة (فى السياسة والثقافة) عند السلطة ، وتجربة المعتقلات والسجون وتهميش المثقف فى مجتمع تستفحل نزعه الاستهلاكية ،

الأحكام العرفية ، ولم يعد الكتاب يتطلب موافقة الرقابة قبل دخول المطبعة رسمياً على الأقل . فقد احتفظ الرقيب بمكتبه ووظيفته كما كان الأمر في السابق . وكل ما حدث من تغيير هو أن مكتبه أصبح بلا لافته وأن مصادرة الكتب لم تعد تتم قبل الطبع وإنما بعده وهذا ما حدث مع كتابي فلم تكذب طباعته تنتهي حتى صدر الأمر بمصادره ^(٨) .

وفي محاولة لإنقاذ كتابه ذهب الكاتب لمقابلة المرحوم طلعت خالد أحد معاوني عبد القادر حاتم وزير الإعلام ، في ذلك الوقت ، وكان قد جمع لديه بعض كبار موظفي مصلحة الاستعلامات في مكتبه ليستلوا بالفرجة على المؤلف « المذكور » . وكانت نسخة من الرواية المصادرة مبسطة أمامهم وقد غطتها ملاحظات بالقلم الأحمر .

ويسترجع صنع الله إبراهيم هذا اللقاء بوصفه تجربة مريبة على المستويين الشخصي والسياسي ؛ فهو يعنى التطفل الوقح على أشد جوانب وجوده خصوصية . ومن الواضح أن الرقيب الرسميين قد فطنوا إلى نسيج السيرة الذاتية في « تلك الرائحة » ، وعلى الأخص تجربة صنع الله إبراهيم الأليمة في السجن . ويستعمل الرقيب هذه المعرفة ضد صنع الله إبراهيم في لقاء مصلحة الاستعلامات ؛ فهو يسأله باستهزاء :

« لماذا رفض البطل أن ينام مع الموسى التي أحضرها صديقه ؟ هل هو « مرخي » ؟ ^(٩) ولم يقف الأمر عند تعريض الكاتب للتجريح والإهانة بل لقد تمّلت نسخة الرواية إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهد على « ما وصل إليه الشيوعيون » من تبذل وانحلال ^(١٠) .

لم ينته الهجوم على الرواية ومؤلفها عند ذلك المستوى . فقد اكتشف الكاتب أن أمامه معركة أخرى يجب أن يخوضها مع المؤسسة الأدبية المحافظة في العالم العربي . وربما كان أقصى نقد وأوجعه لقيه صنع الله إبراهيم هو ذلك النقد الذي كتبه يحيى حقي - أبرز مفكرى العصر وكاتبه - وهو ليس محافظاً في فكره أو أدبه على المستوى الفردى ، وكان في ذلك الوقت رئيساً لتحرير « المجلة » الثقافية ، التي اكتسبت سمعة طيبة بسبب تفتحها وتعاطفها مع المواهب الأدبية الشابة . ويقتبس صنع الله إبراهيم فقرة من العمود الأسبوعي ليحيى حقي في جريدة « المساء » المصرية :

انتقاله بين الوضع الراهن للشخصية الرئيسية من ناحية ومضات استرجاع (فلاش باك) تجربة السجن للراوى من ناحية أخرى . وتقضى الشخصية الرئيسية أيامها الطويلة الروتينية في محاولات مخففة للكتابة ، يعوض إخفاقها بممارسات عرضية الاستمناة أمام صفحات الورق الفارغة .

ومن الجدير بالذكر أن متخصصى الأدب العربى الحديث يعتبرون « تلك الرائحة » رواية حاسمة في التاريخ السياسى وفي التاريخ الأدبى على السواء خلال الستينيات . فهي لا تقف عند إطلاق « رائحة » نفوح من القمع السياسى وأعراف المجتمع الاستهلاكي البرجوازى في مرحلة التكوين ، بل تعبر عن ذلك في لغة أدبية تتميز بصراحة متجردة قلبت المقاييس الأدبية لذلك الزمان . وإذا كان النص ذاته قد بلغ هذه الدرجة من الأهمية فإننا نؤمن بأن إصرار صنع الله إبراهيم على تصديره بمقدمة تحكى قصته ، لا يقل عن ذلك أهمية وإلحاحاً . فهذه الصفحات من الرواية تقدم للقارئ توثيقاً لقصة نشر الكتاب - أى كتاب - وهى قصة ذات أبعاد سياسية وثقافية . وبالإضافة إلى ذلك فهى تدلل - من ناحية - على أن الرقابة أو المصادرة لا تغلح في القضاء على الكتاب « وهو درس يجب أن تعيه جيداً أجهزة الدولة في البلدان العربية » ، ومن ناحية أخرى فهى بمثابة « تحدٍ للقوى المعهودة الذى اقتطع كل ما من شأنه أن يؤذى المشاعر الحساسة لقرائه » ^(١١) .

إن صنع الله إبراهيم في « على سبيل التقديم » لرواية « تلك الرائحة » يرفع الستار عن تاريخ الكتاب الذى تفرض عليه قوتان شروطها : أولاً الكتاب في مواجهة رقابة الدولة ، وثانياً الكتاب في مواجهة المجتمع المدنى (والناشرون جزء منه) لا في مصر وحدها بل في العالم العربى بأكمله . ولقد أدت الطبيعة السياسية للرواية ، والصبغة « الجنسية » لبعض فقراتها (التى كان لها دوى الفضيحة في المؤسسة الأدبية) إلى أن تتعرض الرواية إما إلى المصادرة الكاملة في مناسبات مختلفة أو حذف أجزاء مختارة بعينها وبدون علم المؤلف . ويحكى الكاتب أول اصطدام له بالسلطات المصرية على النحو التالى :

« كنت قد دفعت بالمخطوطة إلى مطبعة بدائية صغيرة في حي الظاهر ، في فترة نادرة من تاريخ مصر الحديث ، ألغيت فيها

« لازلت أتمسك على هذه الرواية القصيرة التي ذاع صيتها أخيرا في الأوساط الأدبية وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة وانحطاط في الذوق فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل « بجلد عميره » (لو اقتصر الأمر على هذا لكان) ، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته لمكانه بعد يوم ورويته لأثر المني الملقى على الأرض . تفرزت نفسى من هذا الوصف الفزيولوجي تفرزا شديدا لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها . إننى لا أهاجم أخلاقياتها ، بل غلظة إحساسها وفجائته وعاميته . هذا هو القبح الذى ينبغى محاشاته وتجنب القارىء تجرع . قبحه » (١١) .

إن نقد يحيى حتى لصنع الله إبراهيم نقد حاسم لأنه يقدم للقارىء رسما تخيليا - بمجرد الهجوم على النص - لتشكل حساسية أدبية جديدة في العالم العربى تعيد تعريف مادة الأدب نفسها (أوجوه الأدب نفسه) . ومن المفارقات أن الحس الجمالى الأدبى عند يحيى حتى - في الفقرة السابقة - يردد أصداء ما انتاب بطل « تلك الرائحة » من هواجس ، وما عاقه عن الكتابة وانتهى بالاستمنا :

« . . . ورتبت المكتب ومسحت الغبار الذى تراكم فوقه وأمسكت القلم . لكننى لم أستطع أن أكتب وتناولت إحدى المجلات . وكان بها مقال عن الأدب وما يجب أن يكتب . وقال الكاتب إن موباسان قال إن الفنان يجب أن يخلق عالما أكثر جمالا وبساطة من عالمنا ، وقال إن الأدب يجب أن يكون متفائلا نابضا بأجمل المشاعر . وقمت واقفا وذهبت إلى النافذة . . .

وعدت أجلس إلى المكتب وأمسكت بالقلم لكننى لم أستطع الكتابة وأغمضت عيني . فتصورت فتاة الأمس بجسمها الأبيض أمامى على الفراش ممتلئة وشعرها طازج وأنا أقبل كل جزء منها وأمر بخذى على فخذي وأسندته إلى عندي . وامتدت يدي إلى ساقى وجعلت أعبث بجسمى وأخيرا تنهدت . وارتميت على مقعدى متعبا وأنا أحرق في الورقة بنظرة فارغة . وبعد قليل قمت وعبرت في حذر فوق الآثار التى تركتها على البلاط أسفل المقعد » (١٢) .

أما سياسة النشر التى « تجنب القارىء » « فجاجة » النص « وعاميته » فتتكشف بعد ذلك حينما يروى الكاتب تاريخ الطباعات غير الكاملة من « تلك الرائحة » . وهو يرى في ذلك قصة إنكار حقوق المؤلف ، وفرض الطابع التجارى على الإنتاج الأدبى . فدور النشر المتعددة التى قررت نشر المخطوطة على الرغم من القرار الرسمى بحظرها فعلت ذلك بالطريقة التى تعدها أفضل لها ؛ أى الطريقة التى تبعدها عن مشاكل الرقيب :

« وفى سنة ١٩٦٩ أثناء وجودى في الخارج ، أصدرت دار النشر (التى تغير اسمها من مكتب يوليو إلى دار الثقافة الجديدة) طبعة ثانية من الرواية بعد أن انتزعت منها - ودون إذن منى - كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب . ولا أستبعد أن تكون قد لجأت إلى ذلك النوع من الرقابة الذى أفرزته الحياة في ذلك الحين وهو رقيب « قطاع خاص » يقدم خبرته في الجهاز الرقابى لمن يشاء من المؤلفين أو الناشرين » (١٣) .

وعلى الرغم من التاريخ المائج المزعج لـ « تلك الرائحة » طوال عشرين عاما ، فقد ظهرت طبعتها الكاملة أخيرا ، دون حذف أى صفحة أو فقرة ، ومع تقديم للمؤلف يروى حكاية تاريخها منذ أن كانت مخطوطة ، وهو تقديم مثير للمشاعر إلى أقصى مدى . ويحيى بمثابة ذلك التاريخ البديل الذى ينطق ما قد صُمت عنه . وفى حقيقة الأمر لقد نشرت الطبعة الكاملة في المغرب لا في مصر نتيجة لمبادرة من بعض المثقفين المغاربة ، رأى الكاتب ألا يكشف عن أسمائهم في التقديم . وعلى الرغم من الصعوبات كلها فقد واصلت الرواية الحياة وتم نشرها . وقد لا يقدم لنا الكاتب عرضا تحليليا لمواصلة البقاء هذه ، لكننا نشعر أن هناك « رواية » أخرى لأحداث مكتوبة بين سطور التقديم ينبغى ألا نخفق في قراءتها .

فقد يترك عرض صنع الله إبراهيم للأحداث ، بين أيدينا ، قصة يلعب فيها الناشرون دور الشرير الذى بتر النص وشوّهه ، إلا أننا لا نتمالك أنفسنا من محاولة إعادة كتابة تلك القصة اعتمادا على ما هو متضمن في ذلك العرض ذاته . ولا فكيف يمكن لنا أن نفسر تدخل المثقفين المغاربة بعد عشرين عاما في مواصلة تلك الرواية القصيرة البقاء ؟ وفى الحقيقة إن

إبراهيم تصبح للغة - بما هي وسيلة تعبير وتمثيل - أهمية كبرى وخاصة بعدما حدث لمخطوطة « تلك الرائحة » في مواجهتها مع السلطة السياسية والسلطة الثقافية على السواء . لذلك لن يشير الدهشة أن يخلق المؤلف في تضاعيف نص « اللجنة » لغتين « متصارعتين : لغة اللجنة وأعضائها ، ولغة الراوى .

وعند مثل البطل أمام اللجنة فيما يشبه جلسة استجواب ، يدرك أن الأعضاء يعرفون مقدما كل شيء عنه من خلال تقارير سرية في حوزتهم . وعلى الرغم من المعلومات المتاحة كلها فإن أعضاء اللجنة كان عندهم سؤال حاسم :

« لدينا هنا تقرير يقول إنك لم تتمكن من ممارسة الجنس مع سيدة معينة . . . فيا تفسيرك لهذا ؟ »

ثم يتطوع أحد أعضاء اللجنة بتقديم تفسير ممكن :
« ربما كان غنيا » .

ولكن عضوا آخر يعترض قائلا :

« هو في الغالب . . . » (يعنى شاذًا جنسيا) .

وعند هذا الاعتراض الذى لم يكتمل إفصاحه ، أمر الراوى أن يخلع ملابسه كلها وأن يستدير وأن ينحنى مواجهها اللجنة بمؤخرته العارية . ثم اقترب منه أحد أعضاء اللجنة ودس إصبعه داخل جسده ثم سحب إصبعه وتطلع إلى رئيس اللجنة معلنا في انتصار : « ألم أقل لك ؟ »^(١٤) .

وبعد هذا اللقاء الأول طلبت اللجنة من الراوى ، أن يكتب دراسة عن الملع شخصية عربية معاصرة يختارها ، فيختار شخصية « الدكتور . . » ويبدأ بالفعل في البحث وتقصى الحقائق عن هذه الشخصية التى لا تخلو جريدة من صورة لها ومقال عنها . وعندما تقترب الرواية من نهايتها تعترض اللجنة رافضة هذه الدراسة لأن « لغتها » متوعدة إلى نتائج إشكالية وإفشاء لأمور خطيرة . وعلى الرغم من ذلك قيل للراوى إنه يستطيع مواصلة البحث ، مع التعديل المطلوب ، وإن اللجنة عينت أحد أعضائها لمساعدته في الوصول إلى الاختيار الصحيح . ولكن الراوى يكشف أن وظيفة ذلك العضو هى رصد كل فعل يصدر منه وصولا إلى خصوصية استعماله للحمام . وحينما احتج الراوى على وجود الرجل معه أثناء تلك اللحظة الخاصة جدا قيل له إن « من يتصدى للأمور العامة يفقد حقه في كل خصوصية »^(١٥) . ونجىء هذه الجملة في

بإمكاننا تقديم الحجج على أن الطبقات المبكرة هى التى جعلت من « تلك الرائحة » نصا راسخا القدام في الأدب العربى المعاصر . وعلى الرغم من بتر المخطوطة فلا سبيل إلى إنكار أن الطبقات المبكرة خاضت ما يمكن تسميته بالمغامرة المحسوبة من جانب ناشريها ولكنها مغامرة على أية حال .

وعند تلك النقطة يجدر بنا أن نذكر واقعة وثيقة الصلة بالموضوع إلى درجة كبيرة ، وهى أنه بعد ما لا يزيد على ستة أشهر من نشر الطبعة المراكشية الكاملة ، أى حوالى نهاية ١٩٨٦ صدرت طبعتان مائلتان لهذه الطبعة في سوق الكتاب العربى . الأولى في مصر عن دار شهدى ، وهى دار صغيرة اضطرت في النهاية إلى التوقف ، والثانية في السودان عن دار شهدى في الخرطوم . ولاشك في أن مواصلة ظهور « تلك الرائحة » سواء في مصر أو بلدان أخرى من العالم العربى هو تأكيد متجدد لما قاله صنع الله إبراهيم في تقديمه للرواية عن أن مصادرة الكتب لا تعنى التخلص منها لأنها تواصل الوجود متحدية بذلك جهاز القمع السياسى والمواقف الأدبية المحافظة على السواء .

وعلى أية حال ، فعلى الرغم من هذه النعمة المتفائلة ، فمن الواضح الجلى أن « رواية » أحداث تاريخ « تلك الرائحة » أصبح لها تأثيرها الدائم المتكرر على كتابات صنع الله إبراهيم التالية وعلى شواغله الأدبية أيضا . فالحكمة التى أرغم على المثول أمامها بوصفه مؤلف مخطوطة « تلك الرائحة » تعود لنا كالشيخ لتجوس خلال روايته المقبلة « اللجنة » ، فتلك الرواية « الكافكاوية » تمثل الأبعاد الكابوسية لارتظام الكاتب بالسلطات السياسية وبالمؤسسة الأدبية ، وهو ارتظام عانى صنع الله إبراهيم مرارة تجربته . إن « اللجنة » التى نشرت في بيروت عام ١٩٨١ هى - إلى حد كبير - الصيغة الأدبية « لرواية » أحداث تاريخ « تلك الرائحة » ، وهى رواية لم تكن قد رويت بعد . فالراوى الذى يظل بلا اسم طوال الرواية - يدفع به إلى المثول أمام لجنة تتألف من أعضاء مدنيين وعسكريين ، كما حدث في واقع تاريخ « تلك الرائحة » .

وبما له دلالة أن أعضاء اللجنة يتكلمون لغة غير العربية حاول الراوى - الذى يتكلم لغة مغايرة خلال الرواية بأكملها - أن يفهمها ويحيدها . وفي ضوء التجربة الأدبية لصنع الله

سياق النص الروائي بمثابة تذكرة لوطاة « الأمور العامة » وطرائق تمثيلها من ناحية ومصير من يساقل هذه « الأمور العامة » من ناحية . أخرى .

ولاشك في أن ظهور الطبعة الكاملة من « تلك الرائحة » عام ١٩٨٦ مع تقديم الكاتب يفرض علينا إعادة قراءة هذه السطور من « اللجنة » . فلا بد أن نسترجع الإشارة إلى « الأمور العامة » ، و « حق الإنسان في الخصوصية » ونربطهما بتجربة المؤلف المهينة يوم أن وقف أمام موظفي هيئة الاستعلامات . وعلى حين بغتة يتحول ما قد يكون المرء قد قرأه في « اللجنة » بوصفه تحليقا للخيال مغرقا في اللامعقول إلى شيء ضارب الجذور في الواقع على نحو يثير الرعب .

إن كلمات الراوى المحبط في اللجنة : « أنا لا أبيع شيئا . رغم أن البيع والشراء هذه الأيام شملا كل شيء . . . أنا أقور الحقيقة » (١٦) ، جعل من رواية « اللجنة » نوعا من « ما قبل التاريخ » بالنسبة لرواية التاريخ الفعلي « لتلك الرائحة » ؛ فهي تكشف في استفاضة عن تاريخ « تلك الرائحة » الحافل بالمشقة والعذاب .

وبالمثل فإذا كانت « تلك الرائحة » قد وصفت بأنها « فجة عامة منحطة الذوق » فإن « اللجنة » التي نشرت بعد ما يقرب من خمسة عشر عاما ظلت تصر على هذه « المفاجأة العامة المنحطة الذوق » ، وهي في حقيقتها لغة أدبية جديدة وطرائق جديدة في تمثيل الواقع ، لا بد أن نجيب « متصارعة مع لغة القوى المحافظة وطرائقها » .

وفي الحقيقة فإن « اللجنة » تجسد كلمات صنع الله إبراهيم في تقديم « تلك الرائحة » ، وهي كلمات عن نفسه وعن الكتاب العرب المعاصرين :

« كان ثمة « جمال » في الركافة النحوية لجملة ما . . . وكان ثمة جمال في فعل قبيح من قبيل إطلاق غازات المعدة في صالون بورجوازي ألا يتطلب الأمر قليلاً من القبح للتعبير عن القبح المتمثل في ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ في شرجه وسلك كهربائي في فتحة التناسلية ؟ وكل ذلك لأنه عبر عن رأى مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية » (١٧) .

ولكن إذا كانت « اللجنة » على نحو ضمني رواية لتاريخ تأليف الكتاب بوجه عام ، وتجربة الكاتب الشخصية في النشر بوجه خاص ، فإن « بيروت بيروت » التي صدرت بعد ذلك آثرت أن تكون رواية لتاريخ النشر على نحو صريح ، ويمكن أن يوصف ذلك بأنه الذروة المنطقية لالتزام صنع الله إبراهيم كاتباً يؤرخ لطبيعة عمله . وعلى الرغم من أن « بيروت بيروت » قمة من قمم الإبداع البارع في الأدب المعاصر ، قطعت شوطا طويلا في إعادة تعريف فن القص ذاته ، وتستحق بهذا الاعتبار دراسة خاصة مطولة فإن مناقشتنا للرواية سنحصر في إسهامها الفريد في رواية تاريخ الكتاب العربي بوجه عام .

وتبدأ « بيروت بيروت » بكاتب مصرى في طريقه إلى لبنان حيث يحاول نشر مخطوطته التي كانت قد تعرضت للرفض من جانب الناشرين المصريين . وهذه الرواية - في أحد مستوياتها - وثيقة أدبية تعبرى أسطورة بيروت بوصفها « سويسرا الشرق » ، وتكشف عن التناقضات داخل المجتمع اللبناني التي بلغت ذروتها في حرب أهلية دموية دامت أكثر من خمسة عشر عاما . وفي مستوى آخر لا يقل أهمية ، تكشف « بيروت بيروت » النقاب عن أسطورة أخرى ؛ أسطورة بيروت بوصفها ملاذ النشر في المنطقة . فهي - بخلاف العواصم العربية الأخرى ، حيث تشتهر الأنظمة بإحكام قبضتها على الأمور الثقافية - كانت حسنة السمعة قبل الحرب الأهلية بل بعدها بوصفها أكثر أسواق النشر « ليبرالية » في العالم العربي . ولكن « بيروت بيروت » تقدم استقصاء لما يتكبد المؤلفون ثمنا لهذا النوع من « الليبرالية » . ونسبجها الروائي يحكمه هذان الخيطان المتلاحمان ، وهما يقدمان إلى القارئ من وجهة نظر البطل ، الكاتب المصرى الذى يصل إلى بيروت في ٧ نوفمبر ١٩٨٠ . فمن ناحية يقوم البطل بتسجيل مضمون اللقطات التي يتابعها من فيلم تسجيلي عن تاريخ الحرب الأهلية في لبنان (كان البطل مكلفا بكتابة تعليق مصاحب لهذا الفيلم) ، ومن ناحية أخرى يقوم هذا الكاتب ، الذى نجهل اسمه ، بتسجيل سلسلة من اللقاءات مع معارف لبنانيين (بينهم ناشرون) أثناء إقامته في بيروت . ومع ازدياد معرفته وفهمه للحرب الأهلية انقشعت غشاوة أوهامه عن مشروعات النشر التجارية .

وعلى حين كانت « اللجنة » تركز انتباهنا على الكاتب وحده

فمصر الكتاب لا تحدده قيمته الذاتية بل المصلحة التي يحققها لهذا النظام العربي أو ذاك . وعلى هذا فإن أفضل سياسة للكتاب والناشر معا هي أن يلتحقا بأحد الأنظمة . . . وهناك الكاتب الذي وضع مجلدا عن سيرة القائد المعلم صدام حسين طبعت منه ملايين النسخ ، والكاتب الآخر الذي أشهر إسلامه على يد زعيم آخر . ويبدو ذلك السبيل الوحيد للخروج من الإفلاس بسبب منافسة دور النشر التي غمرها أموال النفط .

ولكن بطل الرواية يرفض أن يكون أداة لأي نظام عربي ، وعرض في سرد مصر الكتاب مع الناشرين . والرواية هنا تمثل ، ومن ثم تردد ، أصداء مواقف أخرى في مؤلفات صنع الله إبراهيم . وعلى سبيل المثال فإن القارئ نقوده الرواية إلى تتبع تاريخ مخطوطة البطل ، الكاتب المصري ، التي لم تجد نائرا عبر صفحات النص بأكمله ، وهي تستعمل لغة تسترجع رواية تاريخ « تلك الرائحة » و « اللجة » معا .

وحين نسترق السمع إلى حديث بين البطل ومسافر سعودي في الطائرة المسافرة إلى بيروت ، نفهم أن الكاتب المصري لم يستطع نشر كتابه في مصر لأنه كتابه الأول ولا لأنه كتاب سياسي بل لأنه كتاب كما يقول ساخرا - « إباحي » . وهو يدعى ، مواصلا السخرية ، أن هذه النوعية من الكتب تكسب « أو هو » . . . كثيرا ! .

ولحسن الحظ فإن البطل استطاع أن يجد ناشرا في بيروت (عدنان الصباغ) ، وعد بأن ينشر المخطوطة . ولكن « لما ، زوجة » عدنان « التي تدير الدار بينما يزاو زوجها أمور مشروعاته التجارية الأكثر أهمية من خلال قبرص ، تقول للكاتب وقد دخلت معه في علاقة حسية عابرة :

« مشكلة كتابك أن توزيعه يكاد يكون مستحيلا فانت لم تترك نظاما واحدا من الأنظمة العربية دون تعريض ثم إن هناك قدرا كبيرا من الجنس » (١٩) .

وكانت مشكلة توزيع الكتاب في العالم العربي قد لقيت شرحا وإيضاحا في محادثة سابقة بين الكاتب المصري وصديقه اللبناني وديع ، حيث يتضح أن المشكلة الرئيسية للكتاب هي مشكلة التوزيع . فالكتاب لا ينجح تجاريا إلا إذا اشترت منه

وهو يواجه قوى القهر ، فإن « بيروت بيروت » توسع نطاق « رواية » هذا التاريخ وتواصل نزع الحجاب عن الشبكة المعقدة لسياسات النشر في العالم العربي . وفي أحد المشاهد المبكرة من الرواية ذهب البطل لشراء بعض الكتب التي لم يستطع الحصول عليها في القاهرة ، لأنها مصادرة ، وأثناء ذلك يكتشف الوجه الآخر لسوق النشر « الليبرالي » في بيروت :

« أشار وديع إلى كتاب لنجيب محفوظ في حجم غير مألوف وآخر لجورجي زيدان ذي غلاف رخيص باهت الألوان ، وقال :

- هذان الكتابان مزوران .

أبدت دهشة ، فقال :

- إنهما مصوران عن الطبعة الأصلية . النشر هنا لا يخضع لقواعد ، وليست له تقاليد ، وأغلب الناشرين لصوص . إنهم يتفقون معك على أن يطبعوا من الكتاب ثلاثة آلاف نسخة مثلا ويطبعون في السر خمسة . ثم يتملصون من دفع حقوقك معتذرين بأن كتابك لم توزع منه غير نسخ محدودة » (١٨) .

وهذا التقديم العام للنشر البيروتي ومجازفاته يلقي تصورا تفصيليا أمام البطل حينما يقوم بجولة زيارات لبعض دور النشر . وفي محاولة مخفية للحصول على حقوق صديق مصري عن كتاب له ، بدأ البطل يتحقق من الشراك المنصوبة له والمخطوطة ، ويتعلم أنه سيضطر إلى التعامل مع ناشرين يسمون أنفسهم تقديميين ولكن هذه التقديمية لا تبدو على مظهرهم الذي يوحي بالحياة المستقرة الناعمة ولوازمها من امتلاء الجسد والإفراط في الأنافة . كما لا علاقة بين أفعالهم وهذه التقديمية المزعومة . فلقد كان على البطل أن يواصل المساومة ليحصل على بعض من حقوق المؤلف . بل إن هذه « الحقوق » البدئية لا يسلم بها الناشر ولا يكف عن الدوران حولها ، وعن تخفيض النسبة المئوية من عائد الكتاب ، وعن البيانات المزورة الخاصة بتوزيع الكتاب الذي سيظل دائما عند رقم منخفض لا يسمح بنصيب للمؤلف . ومسألة التوزيع تبدو للناشر مشكلة المشاكل . فالكتاب لا ينجح إلا إذا أخذت منه إحدى الحكومات آلاف النسخ دعما للكتاب . لذلك

الأنظمة العربية ألف نسخة بعد فحص دقيق لاختياراتها ، ومدى ما يتوافق مع سياستها^(٢٠) . وفي الحقيقة ، فإن ما يعبر عنه صنع الله إبراهيم في معادلات الأصدقاء يرسم حدود إنتاج الثقافة في سوق الدول بإملاء قوانين العرض والطلب داخلها ، كما تقوم هذه الدول بتحقيق التوافق بين هذا العرض وذلك الطلب .

ولا تغف المسألة هنا . فالعلاقة متشابكة بين سياسة التوزيع والدعارة (سواء في جانبها الجسدي المحدد أو الأيديولوجي) . ونحن نلاحظ في مشهد داخل شقة « صفوان » (صديق البطل الذي تحول إلى ناشر) المغازلة العابثة بين السكرتيرة وشابن ليبين من موظفي السفارة يتفاوضان لشراء ألف نسخة من كل كتاب ، على حين يشرح « صفوان » لبطلنا ما في وضعه من تعرض للخطر والمذلة .

« الحرب الإيرانية العراقية أصابني بضربة قاصمة ، فعندما قامت الثورة الإيرانية نشرت عنها عدة كتب ، والنتيجة أن العراقيين قاطعوا كل كتبي بل ورفضوا أن يدفعوا لي ما عندهم »^(٢١) .

أما الكاتب المصري فيتعرض أيضا لمواقف حافلة بالخطر والمهانة . وفي الحقيقة إن تجربة البطل مع ناشره اللبناني تقدم الإجابة عن السؤال الذي افتتح مناقشة المائدة المستديرة في مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية : « هل يمكن أن تعد الكتابة مهنة ؟ هل يمكن أن تكون وسيلة للعيش أخذا في الحسبان سياسة النشر السائدة في العالم العربي ؟ » .

وفي « بيروت بيروت » يأخذ التحويل التهكمي للفظتي « مهنة الكاتب » إلى « محنة الكاتب » دلالة الكاملة حينما يجرد البطل من وجوده المادي بوصفه مؤلفا . عندما تقترب الرواية من النهاية تكشف « لميا » زوجة « عدنان » للكاتب المصري ما ينتظره على يد زوجها :

« إنه مستعد للمغامرة من أجلك بسبب الوعد الذي أعطاه لك ولكن في هذه الحالة يجب أن تتنازل عن كسافة حقوقك »^(٢٢) .

ولكن الخيار الثاني الذي تدخره « لميا » للبطل يمثل المفارقة التهكمية في رواية تاريخ الكتاب (بأداة التعريف) في العالم

العربي : فما دامت لبنان هي منارة الليبرالية والسوق الحرة والمصارف الحرة في العالم العربي وكأنها سويسرا العرب ، فإن « لميا » تقول للكاتب المصري إن هناك شركة سويسرية مهمة بنشر روايته باللغة العربية طبعاً ، لا لتوزعها على السويسريين في بلادهم بل على القراء العرب في « منارة » أخرى ليبرالية . وليس من الصعب على الكاتب المصري إذا « شغل غمه » أن يهتدى إلى العمق الاستراتيجي لليبرالية لبنان ، (في أرض الميعاد) . فروايت لم تترك نظاماً عربياً واحداً دون تعريض ، ثم هي حافلة بالجس ، فما المكان الوحيد الذي يمكن أن يوزع فيه دون قيود ؟ إسرائيل طبعاً !! هناك أكثر من مليون وربع مليون فلسطيني يتعطشون لقراءة كلمة باللغة العربية . ويحصل الكاتب المذهول على وعد بعائد مجز مقدماً ، نقداً ، وكذلك عينا من جسد « لميا » .

ونتقل من الكاتب إلى القارئ على الضفة الأخرى . فالقارئ العربي في نهاية المطاف الأخير ، وفي أي بلد من البلاد العربية ، هو الذي يخرج محتفظاً بوضعه الممتاز على الرغم من أزمة الكتاب والكاتب . إن القارئ هو الطرف الوحيد الذي ينعم بالحماية في تاريخ الكتاب الحافل بخلق المخاطر والتعرض للمخاطر . فهو يتلقى الناتج النهائي ويستهلكه دون أي مشاكل . ولا يمكن إنكار أنه على الرغم من قوى القهر ، والاستغلال ومن التدخل السياسي ، والطابع التجاري ، فإن القارئ العربي يمتلك سوقاً ضخماً يمتد متجاوزاً حدود هذه الدولة أو تلك . وفي الواقع فإن وضع القارئ العربي لا يختلف عن وضع بطل « بيروت بيروت » الذي ذهب يتنازع في بيروت كتباً مصادرة في القاهرة .

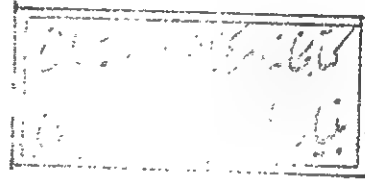
فكيف السبيل إذن إلى جعل هذا القارئ صاحب الوضع الممتاز نسبياً ملماً برواية تاريخ الكتاب الذي يوشك على قراءته أو استهلاكه ؟ أليست شروط إنتاج الكتاب جزءاً لا يتجزأ من رواية هذا التاريخ ، بل قد تكون السبب في وجوده ؟ ألا يشكل الأدب بفعل عناصر وقوى من خارج النص ذاته ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، ألا ينبغي على الأدب أن بطور استراتيجيات لرواية تاريخه الخاص ؟

ولاشك في أن قراءة روايات صنع الله إبراهيم تقدم إجابات عن كثير من هذه التساؤلات . فأبطاله هم ممثلو الدراما التي

الناشر بعد محاولة فاشلة لمضاجعتها ، ثم يلتقط حقيقته ويعود إلى مصر ، ومعه مخطوطه الذي لم ينشر ولن ينشر . ولو ظل هؤلاء الكتاب أبطال الروايات دون قراء فإن مبدعهم صنع الله إبراهيم يفرضهم علينا في الروايات الثلاث بوصفهم نسخا ممكنة من ذاته الأدبية .

هذه ثلاث شهادات فريدة ، نجعلنا نلم برواية تاريخ الكتاب ، ولكنها تقوض بذلك وضعنا الممتاز بوصفنا قراء ، وتعيد تعريف مهمتنا بوصفنا نقادا . ذلك الإفصاح كله يأتي من كاتب « ليس لديه ما يقول » !!

يقوم هو ومعاصروه من الكتاب العرب بممارستها بوصفها حياتهم المستمرة . ولا عجب إذن ، فإن أبطالهم كلهم كتاب لا ترى أعمارهم النور أبدا لأنهم يرفضون كتابة ما هو مقبول ، أى ما يقدم حلولاً وسطى وتسويات . فالراوي في « تلك الرائحة » ، وهو مغترب عن المعايير الجمالية الأدبية البورجوازية السائدة ، يكف عن الكتابة ويكتفى بممارسة العادة السرية . وفي « اللجنة » جلس البطل في النهاية إلى مكتبه ورفع ذراعه المصابة إلى فمه ، « وبدأ يأكل نفسه » بالمعنى الحرفي ، وفقا لحكم أصدره عليه أعضاء اللجنة . وفي « بيروت » نرى الكاتب المصرى في النهاية يكاد أن يخنق زوجته



الهوامش:

- ١ - نشر هذا المقال أول مرة بالفرنسية في ، Bulletin du CEDEJ ، 1er sem . 1989 ، n . 25 . في عدد خاص أطلق عليه اسم « الكتاب العرب والنشر في مصر » وقد قام بترجمة المقال إلى العربية عن النص الإنجليزي الأستاذ إبراهيم فتحى مع المؤلفه التى أضافت إليه بعض الفقرات .
- ٢ - « المائدة المستديرة : سوق الكتاب المصرى » (CEDEJ ٢٥ مايو ، ١٩٨٨) ، Bulletin du CEDEJ n . 25 ، 1er sem . 1989 ، القاهرة ، ١٩٨٩) ص ٥٧ - ٩٠ .
- ٣ - « المائدة المستديرة : الكتاب والناشرون » (CEDEJ ٩ مارس ١٩٨٩) ، Bulletin du CEDEJ n . 25 ، 1er sem . 1989 ، القاهرة ، ١٩٨٩) ص ١٢٣ - ١٤٠ .
- ٤ - ولد صنع الله إبراهيم بالقاهرة سنة ١٩٣٧ . درس في كلية الحقوق بجامعة القاهرة ثم انغم إلى دراسة النقد المسرحى . كتب لكثير من الصحف المصرية حتى اعتقاله مع مئات من اليساريين والشيوعيين المصريين سنة ١٩٥٩ . أفرج عنه سنة ١٩٦٤ حيث عاد إلى الكتابة الصحفية ثم سافر إلى برلين وعمل مديراً للمكتب العربى لوكالة أنباء ألمانيا الاتحادية لمدة ثلاث سنوات بعدها سافر إلى الاتحاد السوفيتى ومكث ثلاث سنوات أخرى يدرس خلالها الإخراج السينمائى . بعد عودته إلى مصر عمل مديراً لدار نشر ثم كرس وقته للكتابة . وقد ترجمت أعماله الأدبية إلى عدة لغات أجنبية .
- ٥ - راجع في هذا المجال كتابات المؤرخ الأمريكى هايدن وايت ، والنقاد الفرنسى پول ريكور في The Content of the Form للأول Temps et rect للثانى .
- ٦ - تيرى إيجلتون ، Marxism and Literary Criticism (لوس انجلوس : جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٦) ص ٣٥ .
- ٧ - « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة (الدار البيضاء : ١٩٨٦) ص ١٥ .
- ٨ - المصدر نفسه . ص ٥ .
- ٩ - المصدر نفسه . ص ٦ .
- ١٠ - المصدر نفسه . ص ١٤ .
- ١١ - المصدر نفسه . ص ٧ .
- ١٢ - صنع الله إبراهيم ، تلك الرائحة (الدار البيضاء ، ١٩٨٦) ص ٤٥ .

- ١٣ - و على سبيل التقديم ، تلك الراجعة ، ص ١٤ .
- ١٤ - صنع الله إبراهيم اللجنة (بيروت : ١٩٨١ ؛ القاهرة : ١٩٨٢) ص ١٦ ، ١٧ .
- ١٥ - اللجنة ، ص ٩٢ .
- ١٦ - المصدر نفسه ، ص ١١٨ .
- ١٧ - و على سبيل التقديم ، تلك الراجعة ، ص ١٠ .
- ١٨ - صنع الله إبراهيم ، بيروت بيروت (القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٨) ص ٣٢ .
- ١٩ - بيروت بيروت ، ص ١٣٢ .
- ٢٠ - المصدر نفسه ، ص ٤٦ .
- ٢١ - المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
- ٢٢ - المصدر نفسه ، ص ٢٥٧ .

تمثل الاحتفال وتحطيم المواضع

قراءة في يحيى الطاهر عبد الله

حسين حمودة

أولاً : المدخل الاحتفالي وتحطيم المواضع :

(١)

والصندوق » (عام ١٩٧٤) ، وروايته الأولى : الطوق والأسورة » (عام ١٩٧٥) ، يمكن - بسهولة - ملاحظة وجود معالجة متنوعة لمحاولات التحرر من أسر الأعراف والمواضع القبلية والاجتماعية ، في عالم جنوبي ، مغلق ، محدد . وفي مجموعته « حكايات للام » (عام ١٩٧٨) وقصته الطويلة « حكاية على لسان كلب » (عام ١٩٨٠) ، يمكن تعرف المعالجة المتعددة لتزوع بعض الشخصيات ، الفردى ، للقفز على المواضع الطبقية المفروضة عليها ، وانتهائها - بما يشبه الاحتفاء بـ « المغزى الأخلاقي » المعتمد في الحكايات الشعبية - إلى سقوط أخير . وفي القصص القصيرة جدا بمجموعته « الرقصة المباحة » (التي نشرت عام ١٩٨٣ بعد وفاته) يمكن اكتشاف أن « المواضع » التي تم تصوير اصطدام الشخصيات بها ، ومحاولة التمرد عليها ، قد أصبحت تمتد لتشمل « الواقع الحضاري » بأكمله ، حيث ترتبط هذه القصص - وهي آخر ما كتب هذا الكاتب - بتجسيد ما يشبه هاجس الانسحاب من « المواضع الحضارية » كلها ، والحنين المشوب بتزوع بدائي إلى عودة - مستحيلة - إلى رحم أول ، خارج الزمان والمكان ، متلقٍ شامل ، ومدثر شامل .

تنهض أعمال يحيى الطاهر عبد الله (٣٨ - ١٩٨١) ، فيما تنهض ، على محاولة تحطيم المواضع ، على أكثر من مستوى ، فهي أعمال تصور أشكالاً متعددة للتمرّد على الأعراف والمواضع القبلية ، والاجتماعية عموماً ، والطبقية ، وتمثل محاولة لتجاوز « المواضع الفنية » ، بل إن هذه المحاولة محور أساسي في العالم الفني لأعمال يحيى الطاهر ، عبر المسار الذي قطعه ، وعبر مراوحتها ، المستمرة والمتصلة ، بين الاستفادة من المنجزات الفنية المتحققة في الفن القصصي والروائي الحديث ، وبين التمثل الخاص لجماليات الإبداع الجماعي الموروث .

ابتداء من قصته « جبل الشاي الأخضر » و « طاحونة الشيخ موسى » (بمجموعته الأولى « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » ١٩٧٠) ، إلى معظم قصص مجموعته الثانية « الدف

الروائية) ، حيث قام هذان العمالان على تمثيل جماليات الاحتفال التي يمكن أن تتحول لتقنيات أدبية ، وعبراً عن عالم نهض على مراوحة أساسية بين « جنة مؤقتة » و « جحيم دائم » ، في نوع من « رد الفعل » الفنى إزاء « زمن إطار » أو « زمن مرجع » بعينه ، في فترة السبعينيات في مصر . وقد خضع هذا الزمن الإطار في تحقيقه فنياً - كما خضعت مواضع العناصر الفنية : المكان ، الشخصيات ، الحدث ، الزمان ، الحوار ، اللغة ... إلخ - إلى قوانين العالم الاحتفالي ، الاستثنائية ، التي تحطم بطبيعتها كل ما هو مألوف ، مكرس ، متعارف عليه .

(٤)

يحدد باختين ثلاثة جذور رئيسية للصف الروائي الأوروبي : ملحمي ، وبياني متكلف ، وكرنفالي . ويرصد غطين من أنماط الحياة عاشهما إنسان القرون الوسطى :

أولها رسمي ، جدى عابس ، خاضع لنظام قائم على التراتب الاجتماعي ، واللبات ، والانفصال ، والخضوع والخنوع ، والتعصب .

والثان « سوقي » ، متحرر من كل صفات الأول .

ويؤكد باختين أن الكرنفال موقف شعبي - تكونت سماته عبر عشرات القرون - يحرر الإنسان من الانصياع والخوف ، ويدمجه في العالم ، ويدمج العالم فيه . ويرصد - باختين - عدداً من الاحتفالات الأوروبية في العصور الوسيطة ، ومن أهمها ما يسمى كرنفال « عيد الحمقى » ، الذي كان يتم فيه تنصيب ملك أو قسيس أو أساقفة مهرجين من أفراد الشعب (بشكل مازح ، يسخر من الملوك ورجال الدين خارج الاحتفال) ، ليكشف أن هذه الاحتفالات جميعا كانت تخرج عن « خط الحياة » المعتاد ، وفيها كانت تقام « حياة مقلوبة » :

فالقوانين والمواضع والمحظورات والقيود التي تعمل دائماً على تكريس علاقات الحياة الاعتبارية ، كلها تلغى في زمن الكرنفال ، فتنتفى التراتبية الاجتماعية وآداب السلوك وكل أشكال التمايز بين الناس ، وتسم العلاقة الحرة كل شيء ، أبرز كل ما كان خفياً ومعوذاً ، على مستوى المواضع القائمة خارج الكرنفال . فالكرنفال « يقترّب » ويربط ،

وفضلاً عن هيمنة فكرة الاصطدام بالمواضع ، بأنواعها ، ومحاولة التحرر منها ، في قطاع كبير من أعمال يحي الطاهر ، فغالبية هذه الأعمال تتحقق من خلال اعتماد طرائق فنية تستكشف سبلاً متعددة لتجاوز « مواضع الكتابة » القصصية والروائية ، المتعارف عليها ، حيث تتجه المغامرة المحورية لهذا الكاتب اتجاهاً أساسيين : أولها يتمثل ، قصصياً ، تقنيات القصيدة الغنائية الفردية (وهذا واضح في قصص مجموعته « أنا وهي وزهور العالم » و « الرقصة المباحة ») ، وثانيها (الذي يسيطر على باقى أعماله ، كلها تقريباً) يتمثل جماليات الإبداع الجماعي الموروث ، تمثلات متنوعة ، من حيث صياغات الراوى ، الزمان ، المكان ، الحدث ، الشخصيات ، ومن حيث الاحتفاء بـ « الأمثلة » ، والجنوح إلى تجسيد ما هو مجرد ... إلخ ، ومن حيث اللغة القصصية والروائية بوجه عام ، فيصبح هذه التمثلات الحضور الأكبر في الفن لهذه الأعمال .

وهذه المغامرة ، باتجاهها ، تقذف بالمشروع الفني ، كله ، لهذا الكاتب ، خارج الأطر التي تم تفعيمها حول العناصر الفنية ، القصصية والروائية ، في الموروث القصصى والروائي التقليدى ، من حيث هي أطر مؤسسة على تجارب بعينها ، تحققت في سياقات بعينها ، ولا ينبغي أن تغلق الأبواب دون كل محاولة للخروج منها ، والخروج عليها ، سواء باستكشاف كينيات أخرى جديدة ، لتحقيق هذه العناصر ، أو بإعادة اكتشاف وإعادة خلق الجماليات المنفية ، المنسية أو المغيبة - بفتح الياء وتشديدها - في الموروث الجماعي ، القديم المتجدد ، بأشكاله المتنوعة ، أدبية وغير أدبية .

(٣)

نتوقف ، هنا ، عند عمليتين من أعمال يحي الطاهر عبد الله (: « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة »^(١) ، و « تصاوير من التراب والماء والشمس »^(٢)) ارتبط فيها تحطيم المواضع بتمثل تقنيات العالم الاحتفالي (ونقصد به مدخلا موازياً لما أسماه ميخائيل باختين العالم الكرنفالي ، مستفيدين استفادة أساسية من تحليله للمفاهيم الكرنفالية التي انتقلت للكتابة

ثانياً : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » :

(١ - ١)

تتكون « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » من سبع حلقات قصصية ، تجمعها وحدة الشخصية المحورية - « إسكافي المودة » - ووحدة المكان ، ووحدة « الزمن الإطار » أو « الزمن المرجع » . ومع كل ما يربط بين هذه الحلقات القصصية ، فهذا العمل من أعمال الكاتب يثير مشكلة بتحديد الإطار النوعي له ، كإطار متواضع عليه في التوقعات النظرية للشكل الروائي .

فكل حلقة من الحلقات السبع في هذا العمل يمكن قراءتها بشكل منفصل . كما أن هذه الحلقات يمكن إعادة ترتيبها بتسلسل مغاير لتسلسلها القائم الذي وضعه الكاتب . وفيما عدا الحلقات الثلاث الأولى التي تبدو مترتبة على مستوى الحدث والزمن ، فالحلقات الأربع الأخرى يمكن قراءتها بأى ترتيب . ولعل هذا هو السبب في عدم وضع الكاتب أية أرقام أو عناوين على رأس كل حلقة من حلقات هذا العمل ، واكتفائه بمجرد تكرار العنوان الأساسي للعمل ككل : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، في بداية كل حلقة من الحلقات . وربما جعلت هذه السمة « النص » ينتمى لبناء مفتوح ، قابل لحذف بعض حلقاته ، وقبل إضافة حلقات أخرى إليه .

وليس هذا نوعاً يمكن توصيفه بالتفكك داخل الشكل الروائي ، كما كان الأمر في بعض الروايات الأوربية المبكرة التي كانت تتشابه مع مجموعات القصص ، حيث كانت هذه الروايات تتضمن قصصاً فرعية بداخلها ، وكانت هذه القصص الفرعية ترتبط « بأحداث القصة (الرواية) الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة »^(٦) ، ولكن « الحقائق القديمة ... » ، من ناحية أخرى ، يمكن أن ترتبط بمهد الرواية الأوربية في الأزمنة الحديثة ، أعني هذا المهد الذي « شغله المحتال ، والمهرج والأبله وغيرهم من الذين تركوا آثارهم على أسلوب الرواية »^(٧)

ليس ثمة تفكك روائي هنا ، فليس ثمة « رواية » أصلاً ، بل هنا نص مفتوح ، قائم على التفاعل بين شكل كل من القصة والرواية^(٨) . وفي هذا النص ، الذي يضم تجارب

ويوحد ، وكل صوره صور « مزدوجة الوحدات » . وفي الحياة الكرنفالية ، الاستثنائية المؤقتة ، ينتفى الزمن العادي ، التاريخي ، المطرد للأمام ، ليحل محله الزمن « المغير لكل شيء » ، والمجدد لكل شيء^(٩) .

ويشير باختين إلى تراجع الحياة الكرنفالية في أوروبا على مستوى التحقق الواقعي ، ابتداء من القرن السابع عشر ، وإن بقيت للكرنفال مشتقات متأخرة ، مثل « خط » الحفلات التنكرية ، والمساخر الماجنة^(١٠) ، قبل أن يحل انتقال عناصر الكرنفال ، ومفاهيمه الأساسية ، إلى الأدب ، حيث أصبحت هذه العناصر والمفاهيم مادة هائلة للتمثيل ، أو لإمكانية التمثيل ، في الكتابة الأدبية .

من هذه العناصر والمفاهيم يشير باختين إلى : التنوع الأسلوبي ، ودمج السامي بالوضع والجداد بالمضحك ، وإسقاط الزمن البيوجرافي التاريخي وتركيز الحدث في نقاط الأزمات والتحويلات والانعطافات والكوارث ، وأشكال المحاكاة الساخرة للمأثورات وللنصوص المقدسة ، وحرّ السخرية الذي يمتد ليشمل كل أحد وكل شيء ، والتعيرية (تعرية النفس والآخرين) ، والمضحك ، (بما في ذلك الضحك من غير صوت) ، والصراحة المطلقة في حوار الشخصيات ، واعتماد مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، والغرابة بالقياس على ما هو معتاد . ومن السهل ملاحظة أن كل هذه العناصر والمفاهيم تعد تجاوزاً للمواضيع الفنية المتعارف عليها في الكتابة التقليدية .

(٥)

أصبحت الأشكال الاحتفالية ، بعد تمثيلها في كتابة أدبية ، وسائل هائلة لكشف مستويات عميقة في الحياة الفردية والجماعية . وقد استفاد من هذه الأشكال أدباء عديدون ، منهم - كما يرصد باختين - : رابليه ، سرفانتس ، بوكاشيو ، ديدرو ، إدجار آلان بو ، جوجول ، دوستوفسكي^(١١) . وإذا كانت ملامح « الروح الكرنفالي » قد اكتسبت سمات متباينة في تمثيلها عند هؤلاء الكتاب : واقعية ، أو شعرية رومانتيكية ، أو مستمتالية ، أو مساوية . . إلخ ، فإن السمات الكرنفالية تختلف عبر تمثيلها من كاتب إلى آخر ، بل قد تختلف من عمل إلى غيره عند الكاتب الواحد ، كما نلاحظ في العاملين اللذين نتوقف عندهما من أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

(٢)

« الخمار » مكانا ، هذا المعنى ، تصبح البؤرة الأساسية في بناء عالم « الحقائق القديمة . . » ، كما يصبح « الإسكافي » - على مستوى الشخصيات - البؤرة الأساسية في هذا العالم .

« السوق » ، و « الدكان » مكانان آخران يشار إليهما كثيرا ، ولكنهما يظلال بمثابة مكانين مؤقنين - أشبه « بمحطتين » - للوصول إلى الخمار . ويضاف إليهما أيضا ، بدرجة أقل حضوراً ، كل من باب بيت الإسكافي (بما يرتبط به الباب ، عموماً ، من علاقة انتقالية استثنائية على مستوى الزمن) الذي يتوقف عنده مرتين فحسب ، والمخفر الذي لا نراه ولكن - فقط - نعرف أن الإسكافي قد سبق إليه وقضى به أسبوعاً .

« السوق » و « الدكان » ، وباب بيت الإسكافي ، و « المخفر » ، كلها تنتمي إلى « جحيم » العالم بالنسبة للإسكافي ، بما تفرضه كل هذه الأماكن عليه من إحساس بالتعاسة والاعتراب وفقدان التواصل والألم . بينما الخمار ، وحدها ، « جنة » هذا العالم ، بما تحمله له من وهم بالسعادة والتواصل مع الآخرين ، والتحقيق . الخمار هو المأوى الحقيقي له . والخروج منها - في حقيقته - خروج إلى الضياع وفقدان المأوى .

في « الخمار » ، المقابل الفنى هنا للساحة الاحتفالية ، يتم إهدار القوانين الصارمة ، والمواضعات ، والمحظورات ، والقيود التي ترتبط بنمو الحياة العادية ، لكي يصبح - بمساعدة الخمر - قانون التعامل بين السكارى القانون الوحيد . هنا ، في الخمار ، يحقق الإسكافي مع أصدقائه ، أو مع الذين يشاركونه أو يشاركونهم الشراب ، حياتهم الخاصة - وإن كانت مؤقتة ، ويتواصلهم الخاص - وإن كان مؤقتاً أيضاً . ومن خلال هذا التواصل ، وهذه المشاركة ، تقترب الخمار من أن تكون « يوتوبيا » وهمية ، وتصبح محاولة للإسكافي بالإنسان في خروجه على كل ما يفصله عن الآخرين ، ويقم بينه وبينهم الجدران على المستوى الحقيقي والمجازي معاً ، خاصة في عالم المدينة الذي ينهض على هذا الانفصال . وفي هذه « اليوتوبيا » الوهمية تسقط أشكال التقسيم بين الشخصيات ويندمج الفرد في « وحدة وثيقة » . الإسكافي

وأحداثاً متعددة حول عالم واحد وشخصية واحدة ، يوجد نوع خاص من الوحدة الإطارية التي تتغاضى عن التسلسل الزمني أو الترتيب المنطقي . تقع دوائر شبه مستقلة ، داخل هذه الوحدة الإطارية ، هي الحلقات السبع في العمل . وفي مركز كل دائرة/ حلقة ، من هذه الدوائر/ الحلقات ، تقوم شخصية « إسكافي المودة » بوصفها شخصية رئيسية .

(١ - ٢)

تجمع « الدورات - الحلقات » السبع في « الحقائق القديمة » بين عناصر صياغة فنية متعددة ، متباعدة على مستوى انتمائها إلى أشكال موروث . فمع البعد الواقعي المتمثل في الارتباط بالزمن الإطار ، والمتجسد في بعض الأحداث ، هناك اعتماد على المبالغة الساخرة ، والفانتازيا ، والأحداث الخرافية ، وصياغة الشخصية التي تستعيد صياغات « الأبطال الساخرين » في مناطق متعددة من الموروث القصصى العربى والإنسانى .

وغالبية هذه « الدورات - الحلقات » السبع ، التي يجمعها راو واحد مواز للشخصية المحورية ، تبدأ بشخصية إسكافي المودة الذي يبحث دائماً - عن طريق الإحتيال غالباً - عن كيفية أو وسيلة يتمكن بها من شرب الخمر . كما أن أغلب هذه « الدورات - الحلقات » تنتهي به أيضاً .

وعلى مستوى الترتيب الزمني المرتبط بترتيب الأحداث ، في هذه « الدورات - الحلقات » ، نجد أن الأولى تقع أحداثها في ليلة ما ، والثانية في فجر هذه الليلة ، والثالثة بعد أسبوع . أى أن هذه الدورات الثلاث الأولى قائمة على نوع من التعاقب . ولكن الدورات الأربع الأخرى تشكل كل واحدة منها دورة جديدة ، منفصلة عن سابقتها ومستقلة عنها زمنياً .

ولكن ، في هذه الدورات السبع جميعاً ، تظل « الخمار » هي البؤرة الأساسية التي تنفجر منها ، أو تنفجر فيها ، الأحداث ، سواء في داخل الخمار نفسها ، أو في الخارج المرتبط بها .

فالإسكافي في الدورة الأولى يكون قد خرج لتوه من الخمار . وفي الدورة الثانية يكون أيضاً قد خرج لتوه منها . أما الدورات الخمس الأخرى فتقع معظم أحداثها داخل الخمار

الشعبي والكلاسيكي ، في الأدب المحلى والإنسانى ، كما ترتبط - من جانب آخر - بعمل الكاتب الذى أضاف إلى هذه الصياغات إضافاته الخاصة . إن هناك ما يربط شخصية الإسكافى بأبطال « الديكاميرون » ، فى سعيهم للاستمتاع والراحة ، ونأيهم عن الإحساس بالمسئولية إزاء واجبات ما ، وهناك ما يربط شخصية الإسكافى بنوع خاص من الشخصيات انتشر فى العديد من حكايات « الشطار والعيارين » العربية ، كان « يتوسل بالحيلة والمخاتلة والدهاء فى خداع الناس »^(٩) ، وهناك ما يربط شخصيته - الطريقة - المحورية فى العمل - بتلك الشخصية التى ارتبطت بالمقامات العربية ، وتعلقت بوجود « راوية » أو « بطل » ظريف ، محورى « الإسكافى يرتبط ، من خلال سعيه لكشف التناقضات والزيف من حوله ، بشخصيات المحتالين فى أدب الاحتيال عموماً ، الذى كان فى مجموعه « سخرية مرة من الزيف الاجتماعى »^(١٠) . كذلك ترتبط صياغة شخصية الإسكافى ببعض الشخصيات الفنية الشعبية ، مثل شخصية « على الزبيق » فى (ألف ليلة وليلة)^(١١) وفى سيرته . ولكن الأصرة الواضحة بين شخصية الإسكافى والشخصيات الفنية الموروثة ، هى تلك القائمة بينه وبين شخصية « معروف الإسكافى » فى « ألف ليلة وليلة » ، وإن كان الكاتب يقيم بين الشخصيتين نوعاً من « التمثل المقلوب »^(١٢) .

ولكن ، مع كل هذه الأواصر التى تربط شخصية « إسكافى المودة » بشخصيات موروثة ، فإن لها خصوصية تميزها عن هذه الشخصيات ، إذ إنها لا تقوم على صفات أحادية الاتجاه (شأن معظم الشخصيات الموروثة) ، فهناك ما يربطه ، أيضاً ، بالشخصية المسماة « ابن البلد » ، والشخصية المسماة بـ « الفهلوى » (وفى الحاصل المعروفة عنها ما يشير إلى الجمع بين عدة صفات متناقضة)^(١٣) ، مما يتجاوز الأحادية المشار إليها) ، كذلك يظل إسكافى المودة خارج نطاق المحتال غير المرتبط بأية أخلاق (كما عرفته الرواية الأوربية خصوصاً) ، الذى لا يعرف « الندم » (فالإسكافى « يحاسب نفسه على سوء أفعاله » - انظر الدورة الأخيرة فى « الحقائق » . .) .

إن هذا « التركيب » فى صياغة شخصية الإسكافى ، فضلاً عن ارتباطه بمنجز الرواية الحديثة التى تجاوزت أحادية الرواية الرومانتيكية ، يرتبط بصياغة احتفالية ممثلة فى البدا المشار إليه .

يجلس مع العريجي والتاجر والخياط و « المعلم » الثرى وسمسار الشقق (وكلهم مسلمون) ، واليونانى المسيحي يقدم المشروبات للجميع ، ويبدو شخصاً حمياً للجميع ، وهكذا ، وإن ظلت « الحسابات » التى تنتمى لبحيم العالم قادرة على أن تتسلل إلى هذه البورتويلا ، فهذا جزء من تأكيد طابعها الوهمى .

ويؤكد الطابع الوهمى لهذه البورتويلا ، من ناحية أخرى ، أن الخمر التى تسقط الفواصل فى وقت ما ، هى نفسها التى تجسد هذه الفواصل ، بشكل أكثر وطأة ، فى أوقات أخرى . فالخمر التى « تجلب الفرح فى حين » ، هى نفسها التى « تجلب الحزن فى حين » ، كما تؤكد هاتان الجملتان من « تصاویر من التراب والماء والشمس » .

كذلك تأخذ الخمر طبيعة مزدوجة ، حيث تصبح أداة للتجاوز المؤقت للمواضع الطبقية وأداة للتعبير عنها وتأكيداتها فى آن : « ذلك يشرب لأن معه مال (كذا) . . وهذا يشرب وليس معه مال . . والذى يشرب لأنه لا يملك مالا . . وذلك الذى يشرب لأنه لا يملك مالا » (الحقائق القديمة . . - ص ١١٤) . يضاف إلى هذا أن الخمر التى يشربها الإسكافى ، عادة ، هى - فى النهاية - خمر « رديئة » « مغشوشة » ، تسبب الأمراض ، وتجعل الواهمين ، المنغمسين فى جنتهم الاحتفالية المؤقتة ، يفقدون من تأثيرها على صداع .

إن الحمارة ، بهذا المعنى ، هى التكثيف الفنى الاحتفالى لكل الأماكن ، وزمنها - كما سنرى - تكثيف لكل الأزمنة ، والحمارة ، بذلك ، هى إسقاط ونفى لكل الأماكن . وكل الأزمنة .

(٣)

تقوم صياغة شخصية الإسكافى على مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، وهو مبدأ جوهرى فى البنية الاحتفالية ، إذ تجمع هذه الشخصية بداحلها بين الحماسة والحكمة ، بين الجدية والطابع الساخر ، بين الأنانية وإنكار الذات ، ويقترون فيها الخير والشر ، والقدرة والعجز ، جميعاً .

هذه الصياغة المركبة ، ترتبط - من جانب - بكون هذه الشخصية امتداداً لصياغات شخصيات متعددة فى الموروث

وحسب هذا المبدأ ، يمكن فهم كشف الإسكافي للتناقضات من حوله ، بصراحة مطلقة ، وفي الوقت نفسه إقامة حياته كلها على أكاذيب لا تنتهي . فمثل هذا التناقض يرتبط بمنطق الاحتفال ، حيث يصير كل شيء فيه ، الحقيقة واللهو والجدية وصفار الأمور وكبارها ، بلا رقيب يميز بين الصواب و « الخطأ » كما تم التوافق على معايير كل منها خارج الاحتفال ، بل تصاغ لها معايير أخرى ، احتفالية ، مختلفة .

(٤)

يتمزج في أحداث « الحقائق القديمة .. » ، على نحو فريد ، ما هو واقعي وخرافي وحلمي معا ، فمع كل الأحداث الواقعية في هذا العمل ، نجد أحداثا تنتمي لعالم تناسخ الأرواح ، وتحولات الكائنات ، مع بعض الأحداث التي تنتمي للحكاية الخرافية . ومن هنا تبدو أحداث هذا العمل مرتبطة بعنوانه الرئيسي المتكرر مع كل دورة من دوراته ، إذ يبدو عالم « الحقائق القديمة .. » كأنه محاولة للارتداد إلى ذلك العالم القديم ، الخرافي ، الذي لا يزال « صالحا لإثارة الدهشة » ، والذي يطفو على السطح مرة - أو مرات - أخرى ، حين لا تستطيع « الحقائق » الراهنة ، ولا المنطق القائم ، أن يفسر موقفا ما ، في « واقع » يتجاوز بتغيراته كل منطق .

هكذا ، نجد المخمور الواقع على الأرض ، عندما يواجهه الدركى ، « يرتد » ، عقله إلى « الحقائق القديمة » فيحتال على الموقف ويتحول إلى حجر (« الحقائق القديمة » ، ص ٥٩) ، وهكذا نجد المخمور نفسه ، في موقف آخر ، يستعين بشيطانه فيتحول إلى خروف (ص ٦٤) ، ثم يفارقه هذا الشيطان بمجرد أن يذكر اسم الله ، فيتحول مرة أخرى إلى آدمي يضاجع زوجة الدركى .. الخ .

هذا المنحى الخرافي الذي يتخلل أحداثا واقعية ، الذي نجده في سرد الراوى ، نجده أيضا على مستوى وعي الشخصيات ، مرتبطا ، أيضا ، ببعض الأحداث (راجع « الحقائق القديمة .. » ص ٧٧) .

وبجانب هذا المنحى الخرافي نجد منحى آخر مرتبطا بمستوى « حلمي » يتواشج مع الأحداث الواقعية ويتداخل معها .

يلخص هذا التداخل ما يقوله « الإسكافي » « للأفندى » : « تلك هي الدنيا يا سيدى الأفندى : حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم » (ص ١١٤) . ومن هذا المستوى نجد تلك « الرؤيا » التي يقصها الإسكافي ، بلغة تمثل لغة الإنجيل ولغة بعض المتصوفة ، والتي عاشها أو رآها وهو حبيس بالمخفر : « نظرت من عين فرأيت النور في البحر ورأيت كل من اقترب من البحر احترق . مرّ الوقت بظلام ونور وظلام ونور (...) وسمعت الرجل يقول لي انظر (...) ورأيت بعينى هاتين كومة المال يحترق ، ورأيت الشوارع تقطعها الشوارع »^(١٤) (« الحقائق القديمة .. » ص ١١٥ - وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا) .

(٥)

من المقطع الأول ، في « الحلقة - الدائرة » القصصية الأولى في « الحقائق القديمة » صالحة لإثارة الدهشة ، نواجه المفارقات والتناقضات ومبالغات القصص الاحتفالية : « حين رأى - وقد أنهكه السير الطويل وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى (المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبه التي تلبس بالطوم فروو الذهب - يأكلان عجلا مشويا وديكرا روميا وطاووسا محشيا وحونا مقلبا ، بعد أن شربا - من جيد الخمر تسع زجاجات .. وأمامهم تورتنة الحلوى على شكل شاحنة ويحجم شاحنة) .. صرخ هو الجائع الحاقى العارى - صرخته الأخيرة ، وارتمى في حضن أمه الأرض »^(١٥) ليستريح (« الحقائق القديمة .. » ص ٨٣) .

هنا ، مع بنية الصورة الاحتفالية التي تسعى إلى أن توحد بداخلها كلا قطبي التناقض : الجوع والتخمة ، العرى و « الباطون من فروو الذهب » ، الأسفل والأعلى .. الخ ، نجد - ضمن عناصر هذه الصورة الاحتفالية - تلك الغرابة بالقياس لما هو عادى ، والمبالغة في التصوير مع الميل إلى ما هو كوميدى وساخر ، لكنه ينطوى على مفارقة أساسية مرتبطة بالتناقض الطبقي الصارخ ، فضلا عن انعكاس أحد القطبين في الآخر (انعكاس العالم داخل المطعم الفاخر بما فيه ومن فيه - من طعام كبير ومن شخصيات متخممة - في بصر ووعى الإسكافي - الجائع المتهك الحاقى العارى - خارج المطعم) ..

لحم الناس ولا لحم الحيوانات» (ص ١١٤) ، ونرى معه ، ومن خلال تخيلاته - التي تشبه الحقائق - قوانين « لعبة السوق » ، التي تجعل من يحكم السوق « يحكم الدنيا » أو يشارك في حكمها (راجع ص ١٢١) .

وتشارك الشخصيات القصصية في طقس التعرية الاحتفالي بما يكشف عن مستويات أخرى في عوالم وعلاقات هذه الشخصيات . في الخمارة التي يجتمع فيها الإسكافي والمعلم والخياط وسمسار الشقق المفروشة ، يدخل الجميع في طقس التعرية ، وسرعان ما تنهدم الجدران القائمة على الحفاظ على المواضع الاجتماعية الكاذبة والمجاملات الزائفة^(١٦) ، فيبدئ النكتة الفاحشة التي يرويها الإسكافي ، والنادرة الفاحشة التي يرويها الخياط ، والضحكة الفاحشة التي يضحكها المعلم (والضحك موقف كرنفالي أساسي) الذي يرمى قلبه : « ريالين من فضة نقية على بلاط المكان » (ص ٩٤) ، يتصارع الجميع حول ما يرونه من واقعهم الخارجي المؤلم ، الجحيمي ، الذي يحيط بهم ، وحول ما يرونه في أنفسهم .

وفي مرحلة أعلى من الحياة داخل الجنة الوهمية المؤقتة ، وبسبب من تصاعد تأثير الشراب ، تسقط الجدران بين هذه الشخصيات ، ومع اكتمال طقس التعرية يجابه بعضها البعض ، « فيفضح » الخياط المعلم ، و « يفضح » المعلم الخياط (راجع ص ٥٨) .

(٧)

يقوم العالم القصصي في « الحقائق القديمة » على نوع من الجدل بين الفرد والجماعة ، وهذا الجدل ، في تجسيده داخل « الحقائق » ، يوازى جدلاً بين الوجود مع الخمر والوجود بعيداً عنها . مشكلة الإسكافي ، بعيداً عن الخمارة والخمر ، تكمن في تساؤله الدائم وهو وحيد : « هذا يوم يحل فيه الشراب .. لكن كيف ؟ » . وإجابته العملية عن هذا التساؤل (بتحايلاته ، ثم نجاحه في دخول الخمارة وتعاطي الشراب) ترتبط بتحقيق وجوده مع الآخرين الذين يتحايل عليهم ، أو الذين يشرب معهم ، أو الذين يتحايل عليهم ويشرب معهم ، أي أن هذه الإجابة عن تساؤلاته ، لا يمكن أن تتم بعيداً عن الآخرين ، ليس فقط لأنه لا يملك المال الذي قد

وكل هذه العناصر أساسية في الصورة الاحتفالية ، التي ينعكس فيها القطب العلوي في القطب السفلي (حسب « مبدأ الهيئات في ورق اللعب » - بتقريب باختين) ، حيث يجتمع طرفا التناقض ، وينظر أحدهما في وجه الآخر .

(٦)

يقوم مفهوم « التعرية » ، الاحتفالي ، أو الصراحة التي لا تتقيد بالمجاملات ، بوصفه عنصراً أساسياً من العناصر التي ينهض عليها تجسيد العالم القصصي في « الحقائق القديمة » . ، ويقوم الإسكافي بدور أساسي في هذه التعرية ، بما يعرفه عن نفسه وعن الآخرين ، وما يطرحه - دائماً ، وبدون سياق غالباً - عن نفسه وعن الآخرين .

فمعظم الأحداث والوقائع والمعلومات التي نعرفها عن الإسكافي (منذ أن جاء - على سطح قطار يحمل الفحم - من قريته بالصعيد البعيد) ، والكيفية التي يجاها بها حياته - حياة « القرد مكشوف العورة » (ص ١٠١ وما بعدها) - يقوم هو نفسه ، وليس الراوى ، بتقديمها لمن حوله ، بشكل من أشكال التعرية والصراحة المطلقة ، التي تبدو - على مستوى ظاهري فحسب - متناقضة مع « كذبه الاحتفالي » .

تتند هذه التعرية - من حيث هي موقف احتفالي أصيل - لتشمل من حول الإسكافي أيضاً . هو يعرى نفسه كما يعرى الآخرين ، والآخرين - بدورهم - يدخلون في طقس التعرية - خاصة داخل الخمارة - فيعري بعضهم بعضاً . إن عين الراوى التي ترى كل شيء ، لا تغفل شيئاً مما تراه ، والراوى الذي هيمن على تراث الرواية الرومانتيكية ، يتراجع هنا ليقدّم « روايات » الشخصيات القصصية ، وحواراتها القائمة على التعرية المتبادلة - هذا الراوى الذي يتم من خلاله ، وبواسطته ، تعرف التفاصيل المتعلقة بشخصيات العالم القصصي .

من تعرية الإسكافي ، القائمة على معرفته بالعالم من حوله ومعرفته بنفسه ، نرى أبعاد هذا العالم القصصي الحافل ، ونواجه مفارقات الواقع الجديد ، الذي أفرزته فترة السبعينيات في مصر ، بتناقضاته المتفاقمة - نرى - من خلال تلخيص الإسكافي وبلغته الخاصة - اختصار العالم الطبقي في : « ناس تحب أكل الحيوانات ، وناس تأكل لحم الناس ، وناس لا تأكل

يستطيع به الحصول على الشراب وتعاطيه بمفرده ، وإنما أيضا لأن عالم الاحتفال لا يكتمل إلا بوجود الآخرين .

إن انفصال الإسكافي عن الآخرين يرتبط - أساسا - بوجوده خارج الخمار ، وإذا امتد هذا الانفصال إلى داخل الخمار فإنه يغدو انفصالا عارضا مرتبطا باختلاف درجات التحقق التي يجيهاها الإسكافي ، أى يغدو اختلافا بين الإسكافي بمجرد دخوله الخمار والإسكافي بعد بداية تناوله للشراب ، أى - بالضغط - يكون اختلافا بين « الإسكافي الصاحي » ،

و « الإسكافي الشارب » : « وقال إسكافي المودة الصاحي لإسكافي المودة الشارب : هاهم يشاركونني طاولتي بعدما اكتظت الحانة .. » (ص ١٢١) . ولكن كل هذا لا يمنع أن يشعر الإسكافي ، أحيانا ، أنه بحاجة إلى أن يكون بمفرده : « .. إن أفضل أن أكون بمفردي » (الصفحة نفسها) ولكنه يرصد رغبته هذه في الانفصال عن الآخرين بوصفها رغبة طارئة عليه ، وشعورا غريبا عنه : « .. آه منه هذا الشعور الغريب » (الصفحة نفسها) .

الطقس الاحتفالي ، الجماعي ، في الخمار ، الذي تجسده « الحقائق .. » ، ليس طقسا جديدا بالنسبة للإسكافي ، وليست الخمرة هي شرط تحققه الوحيد هنا ، بل توجد بدائل أخرى ممكنة ، (أو كانت ممكنة في فترات أخرى خارج الزمن القصصي الذي تجسده « الحقائق .. ») لهذا الطقس . يقص الإسكافي على « الموظف » - مستعيدا زمنا قديما - ذكرياته أيام كان جزءا ضمن مجموعة أصدقاء يشعرون بغيباه عندما يغيب : « خنبر ببندقية وساقى ورد وجامع قسامة » ، وكانوا جميعا يدخلون في طقس الاحتفال الجماعي عبر طريق تظلل تأثيرات « الحشيش وخمرة العسل الأسود وجوزة الطيب » ، حيث كانت جماعتهم تمتد لتصبح نوعا من « وحدة كائنات » وهمية ، يمكنهم من خلالها أن يروا « للورد عيونا كعيون الحيوانات » (راجع « الحقائق القديمة .. » ص ١٠٢) . وهذه الوحدة التي يشير إليها الإسكافي مسترجعا « زمن الوقائع » القديم ، بين أربعة أصدقاء يموت أحدهم ، سوف يتم تناول وحدة موازية لها ، بوضوح أكبر ، في رواية « تصاوير من الشراب والماء والشمس » .

خارج طقس الاحتفال الجماعي ، المؤقت ، يبدو الإسكافي « كأنه محكوم عليه بالعزلة ، فما إن يقترب من إنسان ، ويلمس

كل منها في الآخر شيئا ، حتى تفقرهما الظروف على أن يتعد كل منها عن الآخر مرة أخرى »^(١٧) لذلك يسمى إلى الاندماج مع من حوله داخل الخمار ، ودخل خماره « غالى » بوجه خاص . وإذا دخل الخمار يختار أقرب طاولة لبها « حتى يراه كل داخل للخمار ويحبه كل خارج من الخمار .. الكل هنا يعرفه ، وهو يعرف الكل » (« الحقائق القديمة .. » ، ص ٩٣) . وهو ، حين يعود إلى الخمار ، متغلا بالحنين إلى الاندماج في الطقس الجماعي بعد أسبوع قضاء بالمخسر ، يخاطب نفسه على باب الخمار : « كل الطاولات مشغولة ، أعرف الكل والكل يعرفني : الكل هنا يعرف الكل - لهذا أفضل أنا خماره غالى » (« الحقائق .. » ص ٧٣) .

و حين ينتهي طقس الاحتفال ، ينتهي معه هذا الاتصال بين الإسكافي الفرد وبين الجماعة ، أى ينتهي شرط الاندماج بين الإسكافي والآخرين ، وحينئذ يكون الإسكافي قد انتقل إلى « جحيم » العالم ، وحيدا يحدث نفسه ، ووحيدا يسعى - من جديد - إلى اندماج مؤقت آخر في دورة أخرى ، مؤقتة .

(٨ - ١)

الزمن ، في دورات « الحقائق القديمة .. » زمن احتفالي . ليس زمنا قصصيا بالمعنى المعروف ، وليس زمنا تراجيديا ، وليس زمنا بيوجرافيا يمكن التعامل معه بوصفه وحدات ثابتة . إنه زمن الخمرة ، زمن انهيار الوقت ؛ زمن التحولات الجذرية من الفرح إلى الحزن أو العكس . وهو ، أيضا ، الزمن الذي يتم كسره والانتقال منه إلى زمن آخر ، مفارق ، غير احتفالي ، فيما بين نهاية دورة وبداية دورة جديدة من دورات « الحقائق .. » .

في هذا الزمن الاحتفالي يختلط الزمن الحاضر والزمن المحتمل معا : « هنا - بالعالم - الرجل المخمور العائد إلى بيته ماشيا على يديه وقدميه ، لما يصطدم بكومة اللحم سيقف ، وينادي الدركي المكلف بحراسة المكان ، ويخاطبه بمطالبة من لم يذق قطرة من خمر العرق الحارقة . يقول المخمور الذي لم يعد مخمورا للدركي : من أى قرية أتى .. إلخ » (« الحقائق .. » ، ص ٧٥) ، وفي هذين الزمنين ، الحاضر والمحمول ، يتحقق الانفصال بين كون الرجل « مخمورا » وكونه « لم يعد مخمورا » ، أى بين زمنه الاحتفالي وبين خروجه من هذا الزمن .

مصر ، حيث عالم التناقض المتزايد بين الأثرياء والفقراء ، والغلاء الذى يستفحل ، والقوادين ، والموظفين الذين رُحِّزوا عن مكانتهم القديمة ، والتهرب وتجارة المخدرات ، والحلم بالسفر الى بلدان عربية نفطية ، واختراق سلك الحكومات وكسر الحدود .. إلخ .

هذا الزمن الإطار ، يتجسد فى عالم « الحقائق .. » ، بالنسبة للشخصيات القصصية ، كأنه « زمن القيامة » ، أو « آخر الزمان »^(١٩) ، حيث يبطل - بمثل هذه الآفات « الخالق » مخلوقاته كلما اقترب آخر الزمان » (« الحقائق القديمة .. » ، ص ١٠٣) ، كما يشار « لآخر الزمان » هذا على أنه « زمن كلب » (ص ٩٠) . ولا مهرب من وطأة هذا الزمن ، لدى شخصيات عالم « الحقائق .. » ، سوى بالانغماس فى الشراب ، أى بالغياب فى الزمن الاحتفالى الوهمي :

« صرخ إسكافى المودة :

— دعونا لنشرب .. نحن فى آخر الزمان .

وزعق خياط الحفة :

— آه لنشرب .. إنه آخر الزمان .

وبصق المعلم بصفة كبيرة :

— لنشرب .. ولنطلب السر لبناتنا .. ولنسب آخر

الزمان حتى يرحمنا الله » (« الحقائق القديمة .. » ، ص ٩٥) .

(٩ - ١)

يتشع حوار الشخصيات فى « الحقائق القديمة .. » بطابع خاص ، احتفالى . ونلاحظ ، بوجه عام ، أن هذا الطابع يبرز فى حوار الشخصيات داخل الحمارة ، أى فى الأوقات التى تحيا فيها جنتها الاحتفالية . ومن هنا تبرز الصراحة المطلقة ، والتعريفة فى هذه الحوارات . بينما يتنفى الطابع الاحتفالى عن حوارات الشخصيات خارج الحمارة ، حيث تتسم هذه الحوارات بالكذب ، ويتمص اللغة الرسمية ، المتكلفة ، إذ تضطر الشخصيات للتعامل مع رموز تنتمى لجحيم العالم . وعلى هذا المستوى الثانى ، نجد أن الحوار المحدد ، بين شخصيتين محددتين ، لا يصبح مجرد حوار بين شخصين ،

ونجد تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، بالمثل ، فى النقاش أو الحوار الاحتفالى ، التفصيل ، بين السمسار والمعلم (راجع « الحقائق القديمة .. » ص ٩٧ - ٩٨) ، كما نلاحظه فيما أشرنا إليه من أن الإسكافى يسمى نفسه إسكافى المودة ، أى باسم الدرب الذى يأمل فى أنه « سوف » يتقل إليه ، وربما لن يتقل إليه أبدا .

تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، هنا تعبير عن انفصال الشخصيات عن زمنا قائم ، الحاضر ، الذى ينتمى للزمن الإطار ، أى لزمن « الجحيم » ، وتعبير عن محاولة هذه الشخصيات - المستحيلة - لأن تحيا فى زمن « الجنة » الاحتفالى . وهذا التغلغل ، الذى يعكس تداخل الأزمنة فى زمن واحد ليس تعبيراً عن ثبات واستمرار قيم قديمة موروثية (كما هو واضح فى أعمال الكاتب الأولى) ، بل يرتبط بسمه الزمن الاحتفالى من حيث هو زمن محوّل لكل شىء ، مجدّد لكل شىء ، زمن يحتوى كل الأزمنة التى تسقط فيه .

من الطبيعى ، فى هذا الزمن ، أن تكون المقاييس المستخدمة فى تحديده مستمدة من الحدّ الفاصل بين بداية الاحتفال ونهايته . ليس هناك فى عالم « الحقائق القديمة .. » أية إشارة إلى الوحدات الزمنية « المفتة » المعروفة ، التى تستخدم الساعات - مثلاً - لتحديد ما . الإسكافى يعود إلى داره - حين يعود - عندما تهلل الديكة من فوق أسطح الدور (ص ٦٣) وهو غالباً الميعاد الذى (كانت) تغلق فيه الحمارة أبوابها . والإسكافى ينظر حوله فيرى النور يهزم الظلام فيخمن الوقت (الصفحة نفسها) . وهذا الإحساس بتغير الوقت ، المقترن بالإحساس بنهاية الاحتفال ، هو نفسه الذى نجده - مثلاً - فى بعض قصائد أبى نواس الحميرية التى يصبح فيها « هجوم الصبح » إيذاناً بوقت آخر ، وعالم آخر ، مغاير لوقت تناول الخمر وعالمها^(١٨) .

(٨ - ٢)

مع هذا الزمن الاحتفالى ، الخاص ، تظل هناك إشارات لزمن عالم « الجحيم » ، أو للزمن الخارجى - الإطار - الذى تدور فيه أحداث « الحقائق القديمة .. » ومن خلال هذه الإشارات تتجسد التحولات التى تمت فى فترة السبعينيات فى

بلغتين اثنتين ، فحسب ، بل يصبح بنية مفتوحة لحوار أكبر ،
تتسع للغات أخرى يمكن أن تنتمي للدوائر ومؤسسات ،
وانتماءات اجتماعية ، تتجاوز الشخصيتين المتحاورتين .

المخمور الذى يصادف الدركى فى آخر الليل وسط
الطريق ، والذى يرى فى هذا الدركى رمزا ممثلا لجحيم العالم ،
يمكن أن يقوده الى المخفر (بسبب سكره ، أو بسبب إحداثه
ضجعة ، أو لأى سبب مفتعل آخر) ، يخرج من جتته
الاحتفالية ، ويوزل عنه تأثير الخمر ، فيخاطب الدركى بلسان
من لم يذق قطرة واحدة من الخمر ، متقمصاً لغة السلطة
الدعائية ممثلة فى صحفها الرسمية : « أى مدن العالم تلك التى
تدس لنا (. . .) وهل من جائع فى ربوع وادينا الخصب ! !
هل من عراة فى بلادى . . . وها أنت ترائى يا سيدى الدركى
متعلا . . . وها أنا أراك كذلك . . . وكلنا متعلون . . . وسيد
إقليمنا عادل » . ثم يحدثه عن « صحيفة اليوم » التى
اشتراها ، وضاعت منه ، والتى رأى فيها - كما يقول - صورة
« سيد إقليمنا » ، « العادل » ، الذى « يحمل ميزان العدل
بيمينه - سلمت يمينه - ويسراه - سلمت يسراه - يلوح لنا
نحن جموع شعبه الوفى الأبى الخالد » (« الحقائق
القديمة . . » ، ص ص ٥٧ ، ٥٨) (٢٠) .

إن الاسكافى ، الذى أفاق مجبراً لتوه من تأثير الخمر ،
لا يتقمص هنا لغة أخرى ، قائمة على « الكليشيات »
الدعائية ، بل يتقمص لغة كاذبة تماماً . إنه لم يعد يرطن باللغة
الرسمية التى ترطن عن « الوادى الخصب » و « المدن التى
تدس لنا » و « سيد الإقليم العادل » و « الشعب الوفى الأبى
الخالد » فحسب ، بل أصبح فى غمرة تقمصه لهذه اللغة ،
الدعائية يقدم صورة كاذبة حتى عن نفسه هو ، فيفخر أمام
الدركى بأنه « متعل » غير جائع ، رغم أن الراوى ، الموازى
له ، قد ذكر فى الصفحة السابقة مباشرة أنه « جائع حاف
عار » ! (انظر ص ٥٦) .

هذا المنحى الحوارى ، الذى يقوم على نوع من تضمن كلام
الشخصية لكلمات وتعبيرات الغير ، وعلى التشبع بروح درامية
(والذى يسميه باختين بـ « الحكبة الداخلية » للحوار ، حيث
تصبح الشخصية نفسها ، ومن ثم لغتها ، تعبيراً عن حضور
لغات وشخصيات ، أو « مؤسسات » أخرى) هو ما نجده

عموماً فى حوار الشخصيات خارج الخمارة وخارج الاحتفال
(انظر حوار « الخياط » مع كل من « الإسكافى » و « المعلم » فى
« السوق » - ص ٩٠) . ولكن داخل الخمارة ، عقب
اكتمال طقس الاحتفال ، تسقط من الحوارات كل الأتعة
والمجاملات ، وتقمص تهذيب اللغات الأخرى ، أى تسقط
كل أشكال الحفاظ على المواضع (انظر حوار الخياط مع
الشخصيتين المذكورتين ، قبل نهاية هذه الدورة ، داخل
الخمارة) .

(٩ - ٢)

فى لغة الحوار ، سواء الاحتفالى الصريح أو المشبع بالشعب
الرسمية الكاذبة ، وفى لغة السرد ، جميعاً ، تمثل « السخرية »
ملمحاً أساسياً ، احتفالياً أيضاً .

فى الحوارات « المشبعة بكلمات الغير » تجسد المفارقة
الساحرة المسماة بمفارقة « الكشف عن الذات » ، إذ تعرض
صورة عن الذات مغلوطة ، أو متعارضة مع الصورة التى كونها
القارئ من معرفته بالحقائق الأخرى عن هذه الشخصية
وبجانب هذا النوع من السخرية « فى لغة الحوار ، نجد
أشكالا أخرى من السخرية على مستوى لغة السرد ، ويتحقق
جزء من هذه الأشكال فيما تقوم به لغة « الحقائق القديمة . . »
من إعادة صياغة للعبارات السائرة المسكوكة ، بصورة
ساحرة ، حيث - على سبيل المثال - عبارة : « لا وألف لا »
تتحول إلى « وقال : نعم وألف نعم . . هذا خروف لا صاحب
له » (ص ٦٤) (٢١) .

كذلك لا يتفصل المنحى « التجسدى » ، الذى يلاحظ فى
عالم الكاتب عموماً ، عن طابع السخرية فى هذا العمل ،
فمعاناة الإحساس بالبرد لعدة سنوات يتم تجسيدها هكذا :
« مر على شتاء أصفر بأسنان : ومر شتاء يصفع القفا
بالأقلام . . إلخ » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ١٣) .
كذلك يتم تجسيد حالة السكر الشديد التى يصل إليها المخمور
هكذا : « شرب وشرب وشرب حتى رأى جاره همارا ببردة
ورأى الساقى قطارا بمدخنة يصفى ويمشى على قضبان »
(ص ٦٩) .

عبر هذه الأشكال الساحرة ، يتحقق ما يسميه باختين
بـ « الضحك المختزل » أو « الضحك من غير صوت » ، من

الطبيعيون اليونانيون الأوائل^(٢٤) ، كما يستعيد ، في عنصريه الأول، والثاني (التراب والماء) ، مادة الخلق الأولى كما وردت في التوراة والقرآن وعشرات الأساطير القديمة^(٢٥) .

ومع كل هذه الاستعدادات ، والإشارات ، لأوليات الحياة والحضارة والخلق ، يسمح عنوان الرواية ، دلاليا ، بتفسيرات عدة . ولكن مع التفسيرات المحتملة كلها يظل العنوان مرتبطا بمنحى تعلقي خاص بالكاتب ، الذي يحاول أن يجعل روايته ، بمقاطعها القصيرة ومفتحاتها ، أشبه « بتساوير » أو لوحات ، مرتبطة بالمادة الأولية نفسها التي استخدمت ، عبر حقب عدة ، في مصر خصوصا ، استخداما واسعا .

(٢ - ١)

تتكون « تصاوير . . » ، من أحد عشر مدخلا على لسان « إسكافي المودة » ، وخمسة وعشرين مقطعا رئيسيا على لسان الراوى . وتنبه أحداثها على تفاعل وتداخل بين مداخل الإسكافي ومقاطع الراوى ، حيث تتضمن المداخل ، في بعض المواضع ، أجزاء من الأحداث الروائية ، وتتضمن أحيانا تعليقات على هذه الأحداث (بمنحى يجعلها تستعيد إحدى وظائف الكورس الإغريقي القديم التي ارتبطت بالتعليق على الأحداث أو باستخلاص العبرة منها) . أما سرد الراوى ، (الذى يغطى - بالطبع - منظورا أرحب من منظور الإسكافي) الذى يمثل شخصية واحدة ، وإن كانت محورية ، ضمن شخصيات أخرى في الرواية (فبتم فيه تجسيد الأحداث الروائية وتقديم الشخصيات . . إلخ .

وتأسس بهذا التفاعل ، جدلية واضحة بين ما هو « ذاتى » وما هو « موضوعى » في الرواية ، بين مداخل الإسكافي وبين مقاطع الراوى ، ويتأسس الطرح الأساسى للعلاقة بين الفرد والجماعة الذى تقوم عليه الرواية ، بأحداثها التى تنأى عن الطابع « الخرافى » فى « الحقائق القديمة . . » ، وتحل محله طابعا واقعيا ، كابوسيا أحيانا ، ملمحه الكابوسى جزء من ملامح « الواقع » نفسه ، وهو واقع محدد ، يتجسد - على مستوى الزمن الخارجى للرواية - بإشارات واضحة ، تكاد تكون تسجيلية ، لفترة السبعينيات في مصر .

العلاقة بين مداخل الإسكافي ، ومقاطع الراوى الداخلية ، علاقة « استكمال » ، من طرفين ، لعالم واحد . إن الإسكافي

حيث هو عنصر من العناصر الاحتفالية الكرنفالية . وإذا كان هذا العنصر يتراجع ، إلى حد كبير ، فى عالم رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » (التى سوف تتخذ طابعا مأساويا ، حيث تبدأ بالموت وتنتهى به) ؛ فإن العناصر الاحتفالية الأخرى تظل قائمة فى هذا العالم .

ثالثا : « تصاوير من التراب والماء والشمس »

(١ - ١)

تستكمل رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » عالم « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » . ولكنها عمل مستقل بعنوان مستقل ، كتب بعد سنوات عدة من كتابة العمل الأول ونشره ، فهى تختلف فى بعض المستويات ، مثل تحجيم الطابع الخرافى للعالم والاتجاه ، بدرجة أكبر ، نحو التعيين المكاني والزمانى ، وتأكيد فكرة العلاقة ، داخل الاحتفال وخارجه ، بين الفرد والجماعة .

ولكن ، برغم هذه التباينات بين العاملين تظل الأصرة قائمة أساسية بينهما . ولا يجسد هذه الأصرة وجود « إسكافي المودة » شخصية محورية مشتركة بين « الحقائق . . » و « تصاوير . . » فحسب ، وإنما يجسدها - بشكل أساسى - استمرار الطابع الاحتفالى بين كليهما .

(٢ - ١)

يشير عنوان الرواية (تصاوير من التراب والماء والشمس) إلى محاولة استعادة مفردات عالم أولى ، قديم . فاستخدام الطين (التراب والماء) مع حرارة (الشمس) هو الوسيلة البدائية الأولى التى صنع بها الإنسان بعض أدواته قبل اكتشاف النار^(٢٦) . وقد كانت هذه المواد الأولية تشكل عناصر أساسية فى حياة الفقراء من المصريين القدماء (ومعظم الريفيين المعاصرين ، أيضا ، حتى وقت قريب) ؛ فمن هذه العناصر - التراب ، الماء ، حرارة الشمس - كانوا يرسمون بعض لوحاتهم ويصنعون بعض تماثيلهم ، ومنها - مع إضافة بعض « التبن » - كانوا يبنون بيوتهم^(٢٧) .

ومع هذه الاستعادة لصورة أولية ، ولعناصر أولية فى صنع الحضارة ، يحاول العنوان أن يشير إليها ، فهذا العنوان يرتبط أيضا بالعناصر الأولية للحياة - نفسها - التى توقف عندها

يشير ، في مداخله ، إلى بعض الأحداث التي يتم استكمالها في سرد الراوى في مقاطعه التالية ، وتعليقات الإسكافي على بعض الأحداث ترتبط بما ذكره الراوى من أحداث في مقاطع سابقة . والراوى يترك دور السارد في بعض المقاطع ليحكى بعض الحكايات الفرعية ، التي تضىء بعض أحداث وعناصر عالم الرواية ، أو تضيف أحداثا وعناصر أخرى نستكمل هذا العالم (انظر الرواية ، ص ٣٦ : ٣٨) .

(٢ - ٢)

من المقطع الانتاحى الأول على لسان الإسكافي : (الناس بالناس .. والناس للناس ، وصاحبى الطاعن في السن في كرب - فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه صبح اليوم الأربعاء ، ووقفنى أمام الصاحب مرزولة - إسكافي المودة ص ٣) إلى المقطع الانتاحى الأخير ، على لسان الإسكافي (كنا أربعة .. ولم نعد أربعة .. وفي الذى جرى قولان وجرم له دافع وجنون حاصد .. وفي الذى جرى أسوأ ختام - إسكافي المودة . ص ٥١) تتضح لنا مفاتيح الدورة ، الوحيدة ، التي يقوم عليها عالم « تصاوير .. » ، والتي تبدأ بالموت وتنتهى به . كما تتضح لنا ، من ناحية أخرى ، الإشارة إلى الرحلة الموازية التي قطعها الإسكافي من بداية الرواية إلى نهايتها ، بكلامه بضمير المتكلم المفرد (وصاحبى - ووقفنى) إلى كلامه - أخيرا - بضمير الجمع أو الجماعة - (كنا - لم نعد) . وعبر مقاطع الإسكافي ، الأحد عشر ، داخل الرواية ، لن نجد استخدام ضمير الجمع سوى في هذا المقطع الأخير . ولكن ألمقطع الأول يشير إلى هذه الرغبة في الوقوف بجانب الصاحب ، (وهى رغبة تنطوى على نزوع للتضامن الجماعى) . وتنوزع أوجه الخطاب - في اقتطاعات الإسكافي - بين المونولوج الذى يحدث فيه الإسكافي نفسه ، وبين الخطاب الموجه لأشخاص قصصيين (أى لأشخاص هم جزء من « الجماعة » التي يكون الإسكافي ، بنهاية الرواية ، قد أصبح يتكلم بضميرها) ، وبين الخطاب التليقى لشخص

غير محدد . وفي المقاطع السردية ، الخمسة والعشرين ، التي تنتمى للراوى ، والتي تتراوح أطوالها بين ثلاثة سطور (المقطع الثالث) ، وعدة صفحات (المقطع الخامس والعشرين) ، تتداخل مستويات متعددة للسرد مما يجعل هذه المقاطع تتناول العلاقة بين الفرد والجماعة بمنظور أكبر من منظور الشخصية

الواحدة كما أشرنا . وفي هذا المنظور الأكبر يتحقق العالم الاحتفالى في الرواية على مستويات متنوعة ، تشمل الشخصيات والأحداث والمكان والزمان واللغة السردية والحوارية جميعا .

(٣ - ١)

الإسكافي ، الذى بدا في عالم « الحقائق القديمة .. » مراقبا ، غير مبالي ، « يستمتع بسخرته الكلية ويتعالى المستر المحاذر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث » ، يتغير قليلا هنا ليصبح « إسكافي المودة المشارك المقهور - ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئا »^(٢٦) . وهذا التغير يترتب عليه ، في الرواية ، تجاوز التركيز الكامل على شخصية الإسكافي كشخصية محورية .

إن الإسكافي الفرد الذى لم يكن صريحا مع أحد ، متحايلا على الجميع ، في عالم « الجحيم » ، في « الحقائق القديمة .. » ، يدخل في علاقة حميمة مع « قاسم » و « رجب » و « فتح الله » ، ويقوم - في عالمي « الجنة » و « الجحيم » معا - بتعرية نفسه أمام هذه الشخصيات ، ويقوم بمشاركتها بالتخطيط لتحايالاته وتنفيذها . وإذ يتخلى الإسكافي عن كذبه الخاص ، وتحايالاته الخاصة ، في تعامله مع هذه الشخصيات ، فإنه يتخلى عن أية مسافة يقيمها بينه وبينهم . فالكذب ، في مثل هذا السياق ، هو « معنى من معانى المسافة التي يقيمها « الأنا » بينه وبين الآخرين »^(٢٧) .

ويرتبط نفى المسافة ، بين الإسكافي وبين قاسم ورجب وفتح الله ، بنفى المسافة بين كل منهم والآخرين ، بما يشبه محاولة تحقيق « وحدة جماعية » ، تنهض على تجسيدها الرواية ، وهى وحدة تقترب في تفاصيلها من فكرة « الخير في الجماعة » على نحو ما تناولتها بعض الحكايات الشعبية القديمة^(٢٨) وتقترب من فكرة « المواخاة » الشعبية في الوقت نفسه .

في خماره مخالي ، مع وصول الإسكافي وقاسم ورجب إلى ذروة الطقس الاحتفالى ، بعد أن « تهدمت كل الحواظ : حمة مشوية وخمرة وألفة جمعت أبناء مصر واليونان » (الرواية ، ص ١٧) ، « مد الثلاثة الأيدي فتشابكت ، وأقسموا بالحق والميت والملح والخبز والخمرة - أن يعيشوا من اليوم حتى الممات أخوة واحدة وعصا واحدة في مواجهة الغير والمدوان »

الاحتفال ، ويدخل مع الإسكافي في نقاش سجالي حول مزايا كل من الخمر والحشيش (الرواية ، ص ٤١ ، ٤٢) ، وهو نقاش يعبر عن فهمين متباينين - عند كل من الإسكافي وفتح الله - لإمكانية اكتمال طقس الاحتفال الجماعي . وفي هذا الإطار يبدو ، من ثم ، رفض الخمر رفضاً للجماعية كما يفهمها الإسكافي ، وبدور رفض الحشيش رفضاً للجماعية كما يفهمها فتح الله .

إن تعليق تحقق « الجماعية » على وسيلة وهمية ما ، خمرًا كانت أو حشيشًا ، هو إشارة إلى الطابع الوهمي الذي تتحقق به هذه الجماعية في الرواية . ويلوح موت قاسم ، في نهاية الرواية ، في هذا الإطار ، تأكيداً لعبثية هذه الوحدة الجماعية الوهمية ، إذ يندفع قاسم ، تحت تأثير هلوسات الخمر والحشيش معا ، إلى حيث تصدمه سيارة ، وترمي تحت أقدام أصحابه « كتلة » من اللحم والدم « (الرواية ، ص ٥٦) ، فيجبر أصحابه على أن يخرجوا ، خروجاً كاملاً ، من جنتهم الوهمية المؤقتة ، بخمرها وحشيشها جميعاً .

(٤)

عبر تناقضات ومفارقات الواقع الطبقي الذي نحياه الشخصيات في رواية « تصاوير .. » التي يتخلل رصدها (بجانب الطابع الساخر الذي وضح في « الحقائق .. ») طابع مأساوي ما^(٣٠) تنجسد وطأة العالم على هذه الشخصيات التي تبدو عاجزة عن التكيف مع هذا الواقع في كل مستوياته ، كما تبدو رافضة له حتى لو لم يكن رفضها أكثر من رفض لأشكال المعاناة الشخصية الواقعة عليها ، أي أن هذا الرفض لم يصل إلى وعي متبلور ، شامل ، يدفعها إلى تغيير واقعها . فهذا الرفض - برغم أنه يرتبط بقدر من الوعي بتناقضات الواقع - لا يخلو من تسليم يائس لقوة ما ، مهيمنة ، تكرر هذه التناقضات ، وتدعمها ، وتدافع عن وجودها .

وعى الشخصيات في الرواية ، « القائم » أو « الفعل » - والذي لا يرقى إلى أن يصبح « وعياً ممكنًا »^(٣١) - يربط معانها بما حولها من أشكال للمعاناة المحيطة الواقعة على الفقراء المقهورين من حولها ، ويمثل خطوة متقدمة قليلاً عن درجة الوعي المتحققة في « الحقائق القديمة .. » ولكن ، من ناحية أخرى ، يظل هذا الوعي مرتبطاً بنبرة يأس مطبق إزاء تصور

(الرواية ، ص ٢٠) ، ثم أقسم هؤلاء الثلاثة ، فيما بعد « أن فتح الله الأخ الرابع والصاحب الرابع » (ص ٤٨) .

هذه الوحدة ، أو هذه المؤاخاة التي تقوم على فكرة أولية لمواجهة التناقض الذي يواجهه الإنسان ، بين « كونه » أنا « محدودة وكونه جزءاً من الكل في الوقت نفسه »^(٣٢) ، تتحقق في عالم الرواية من خلال منحى خاص ، لدى كل شخصية من الشخصيات الأربع . فال مؤاخاة بين هذه الشخصيات ، فضلاً عن كونها مرتبطة باحتياج كل منها لقهر الانفصال ، في مجتمع قائم على التنافس الفردي الذي يصل إلى حد الافتراس ، وبمحاوله كل منهم أن يقيم توازناً بين فرديته ووجوده المحدود في عالم كبير ، وأيضاً فضلاً عن كونها وسيلة ما - في تصور هذه الشخصيات - لدفع « عدوان الغير » ، فإنها تتحقق أيضاً ، في الرواية ، بوصفها اختباراً للقيم الأخلاقية التي يتم تمثيلها بمستويات وبأشكال مختلفة ، لدى كل شخصية من هذه الشخصيات .

(٣ - ٢)

يبدو الإسكافي ، من بين الشخصيات الأربع ، الأكثر وعياً بوطأة العالم من حوله ، وبما تفرضه هذه الوطأة من ضرورة التضامن الجماعي ، وهو يؤمن بأن هذا التضامن لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عالم الخمر .

يشير الإسكافي ، في مفتتح الرواية الأول ، إلى أن « الناس بالناس ، والناس للناس » (ص ٣) ، ويؤكد هذه الفكرة ، مرة ثانية ، عندما يؤكد لرجب أن « قاسم وحيد .. والوحدة مرة وصعبة ، والناس للناس » (ص ١٢) ، ولكنه لا يرى أن كون « الناس للناس » حقيقة يمكن أن تتحقق في مكان آخر غير الخمار أو بوسيلة أخرى غير الخمر . وفي تشبه بهذه الفكرة يقتاد قاسم ، ثم رجب ، إلى الخمار ، ثم يقسم الثلاثة قسمهم على أن يكونوا أخوة ويدا واحدة ، ويضيفون فيه إلى القسم المعروف على مستوى الممارسات الشعبية بـ « الخبز والملح » عنصراً ثالثاً ، هو الخمر ، التي يرى الإسكافي أنها وحدها القادرة على أن « تبعد الوحدة » (الرواية ، ص ١٢) .

على جانب آخر ، يرى « فتح الله » أن الحشيش ، وليس الخمر ، هو الذي يمكن أن يكون ضرورياً لاكمال عالم

مشاركته في الاعتصام بالجامعة مع إحدى الانتفاضات الطلابية (عام ١٩٧٢ غالباً) .. وهكذا .

محاول الشخص الروائية أن تنأى عن كل ما يربطها بهذا « الزمن الإطار » ، وأن تحيا زمنها الاحتفالي الخاص . في بداية احتفالها ، في « خصّ رجب » ، ترتبط بالزمن الإطار من خلال جهاز « راديو » ينقل لها - بموجاته وأصواته و « محطاته » المتعددة - ما يدور بالعالم الخارجي ، في مصر والوطن العربي . ولكن هذا الارتباط بالعالم الخارجي سرعان ما يتفتى ، إذ إن هذه الجماعة « يركبها الرعب » من أن « تُضبط » وهي تسمع إلى بعض محطات الجهاز ، فتطبق عليه ليهمس ، ثم - بدخولها في طقس الاحتفال - لا يصل همسه إلى آذانها ، وبذلك تنقطع كل أصرة تربطها بالزمن الإطار .

(٦)

لم تعد « الخمار » في « تصاوير .. » - كما كانت في « الحقائق ... » - المكان الوحيد الذي يمكن أن يكون موازياً لساحة الاحتفال القديم ، بل أضيف إليها « خصّ رجب » . ففي الخمار ، وخص رجب ، معا ، تتجسد جنة العالم ، بينما يرتبط جحيمه بكل الأماكن الأخرى .

في الخمار ، جنة العالم ، تسقط كل المواضع الرسمية ، والتحفظات ، ويكتمل طقس التعرية بين الشخصيات ، فيبوح قاسم « بنفس صافية قطرتها الخمر (...) بسر لم يبح به للراحلة شريكة عمره » (الرواية ، ص ١٦) ، كذلك يبوح الإسكافي « بسر يكتمه » (الصفحة نفسها) ، وفي الخمار يمكن أن يتحقق الضحك ، بوصفه عنصراً احتفالياً : « ضحك الاثنان .. ضحكا بدموع .. فيهاهما في الحياة .. في خمار غالي قاعدان يشربان » (الرواية ، ص ١٧) .

وعند الخروج - أو بالأحرى « الطرد » - من « الخمار » - الجنة ، يكون الإسكافي قد قذف به في قلب الجحيم يعاني قهر الانفصال وعدم التحقق ، حيث يجلس على حائط متهدم - لاحظ الدلالة - بنته الحكومة في سنوات الحرب مع إسرائيل ، يخاب نفسه ، ويلعن غالي الذي طرده من الخمار : « دنيا بلا خمار لا تسمى دنيا يابن الكافرة » (ص ٢٤) ويلعن الدنيا

إمكانات تغيير الواقع ، بحيث تبدو المعاناة وكأنها حكم مفروض لا يمكن الفرار منه . هنا ، في الرواية ، إشارات عدة لقوة متسلطة ، باطشة ، لارادها ، ممثلة في « الحكومة » ، وهي إشارات تعد امتداداً لإشارات أخرى في عالم « الحقائق القديمة .. » ، حيث الإلحاح ، هناك في « الحقائق .. » ، على صورة « عبون الحكومة » التي ترى ، وآذانها التي تسمع ، و « يدها القوية » التي « من حديد » لما تعاقب (٣٢) ، وحيث الإلحاح ، هنا في « تصاوير .. » ، على إشارات متكررة إلى أن الحكومة مثل « السيف » ، و « القانون حكومة والحكومة قانون » (الرواية ، ص ٢١) وإلى ضرورة الابتعاد عن « شر الحكومة » (ص ٢٢) ، وإلى صورة « المخبر » بوصفه قوة باطشة مستمدة من قوة الحكومة (ص ٣٢) ، وإلى أن الحكومة « صاحبة لها رجال في كل مكان » (ص ٢٧) (٣٣) ولكل ذلك يجب تجنب هذه الحكومة ، وكل رموزها ، وكل ما ينتمي إليها . وإن كانت الجماعة القصصية ، في نهاية الرواية ، تغير على أن تدخل « بيوت الحكومة المسماة مستشفيات » في محاولة لإنقاذ حياة أحد أفرادها ، وبصيغة تبدو أقرب لتجاوز خوفها المقيم من الحكومة : « نحن الأربعة عصاة نخشى الحكومات ، وها نحن في يوم البلاء هذا نخوض معركتنا مع الموت من أجل حياة رابعنا بقلوب لانتخاف الحكومات » (الرواية ، ص ٥٧) .

(٥)

تسير أحداث رواية « تصاوير ... » إلى زمن إطار ، أو زمن مرجع ، بعينه ، وتنص على وقائع محددة ، تنتمي لفترة بعينها ، بحيث نجد نوعاً من تداخل الوقائع السياسية خصوصاً ، مع بعض أحداث الرواية ، فنعرف - مثلاً - أن رجب قد حصل على جهاز تسجيل (هو أغلى ما يملك ، ويترتب على امتلاكه ، ثم فقدان امتلاكه ، أحداث روائية كثيرة) من ليبيا عندما سافر إليها ، وأنه لا يستطيع أن يسافر إليها « الآن » - في الزمن الروائي - بعد أن وقع الأسادات « معاهدة السلام » (في كامب ديفيد) مع إسرائيل ، وبعد أن أصبح الطريق إلى كل بلدان العرب مسدوداً ومحظوراً ، وتقف على حدوده جيوش مصرية ، (الرواية ، ص ٢٠) ، أو نعرف أن قاسم « كريم العين » كان قد فقد إحدى عينيه أثناء

وهو نقاش تزدهم به الرواية ، ويدور حول « الحلال » و « الحرام » ، والعدل والظلم ، والمنفعة والطمع ، والسرفات التي يحاسب الله عليها ، والتي لا يحاسب عليها .

(٧ - ٢)

وتتصل لغة الرواية بمستويات عديدة تتمثل « علامات » لغوية في الموروث القديم ، مثل لغة الخمريات ، ولغة الخويلات التاريخية ، وبعض المستويات اللغوية القديمة التي ارتبطت ببعض الجماعات والحرف والفئات ، فضلاً عن الاستشهاد بالأمثال الموروثة والعبارات المسكوة ، كل ذلك جنباً إلى جنب اللغة التي تحيل إحالات واضحة للصياغة اللغوية الرسمية السائدة في الزمن الإطار للرواية .

ومع كل هذه المستويات اللغوية ، التي تمتد إلى أشكال متعددة من الموروث ، وتجمع ألواناً متعددة متنافرة من لغات العصر ، تنهض لغة الرواية على مستوى مهم ، مرتبط بحاضرها الزمني ، نجده واضحاً في حضور بعض الصيغ اللغوية ، الرسمية ، في فترة السبعينيات ، مثل الإشارة إلى « معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية التي وقعها باسم الله » ويحمد الله الثلاثة الكبار كارتر والسادات وبيجن » ، وإلى بعض عبارات مسكوة ، تعبر عن المؤسسات الرسمية ، في هذه الفترة : « رفع العناء إذا ما جل السلام » ، و « لعن الحقد والحاقدين » ، و « دولة العلم والإيمان » (راجع الرواية ، ص ٥٣) .

(٧ - ٣)

في تفاعل هذه المستويات اللغوية المتعددة ، تنجسد اللغة السردية والحوارية في الرواية ، لغة احتفالية أساساً ، يتم الجمع فيها بين مستويات تنتمي إلى القديم والجديد ، وه السامي والوضع » - بكلمات باحتين - كما ترتبط بانتفاءات متناقضة (لغة المؤسسة الرسمية مع اللغة التي تمثل صياغات ومفاهيم شعبية) . ويجانب هذا نجد بعض الحوارات ، في الرواية ، تتشعب بمنحى احتفالي خالص ، حيث يتحاور الإسكافي وغالي - في مساومتها حول ثمن جهاز رجب الذي يشتريه غالي ، حواراً مبتسماً يتم التلميح فيه إلى الدين بروح احتفالية .

والناس ثم يتحایل ، مع رجب وقاسم ، للعودة مرة أخرى إلى الخمارة .

وفي خص رجب الذي يمكن نقل « أدوات » الاحتفال إليه ، يُحضّر فتح الله ، مع « الحشيش » الذي يجب تدخينه ، زجاجة خمر . وفي هذا الحصر يكتمل - أيضاً - طقس التعسرية والاعتراف (يعترف رجب ، مثلاً ، بأنه يسرق حتى أكفان الموتى ، بل حتى أكفان الأطفال الموتى) ، ويتحقق الضحك الاحتفالي : « كانوا يشترّبون ويدخنون ويلقون النكات » (ص ٥٥) .

(٧ - ١)

تقوم رواية « تصاویر من التراب والماء والشمس » ، كما قامت « الحقائق القديمة .. » على علاقة متنوعة بالموروث القصصي ، وتأسس على مستويات لغوية متعددة ، يتم المزج بينها بصيغة احتفالية واضحة .

على مستوى العلاقة بأشكال متعددة من المورث القصصي تقوم « تصاویر .. » على ما لاحظناه في « الحقائق » من صياغة الشخصية التي تستفيد من مناطق متعددة في الموروث ، كما تستفيد استفادة واضحة من بعض المواقف والتقنيات التي تنتمي « للمقامة » العربية القديمة . يتجل هذا ، مثلاً ، في الاهتمام بما يسمى بـ « النقد الاجتماعي » لبعض التجار وأسلوبهم في الحياة ، حيث يستطرد الإسكافي في الحديث عن « زعتر » ، البخيل الشحيح ، الذي امتلك ثروة كبيرة من خلال استغلال الآخرين (انظر الرواية ص ٣٧) .

كما تتضمن الرواية ، بنوع من اعتماد منطلق « القصص التفرعي » (الذي يحكم بناء القصص الفرعون ، والبنجاتنرا ، وكليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة وحكايات كاتربري) ، الاستشهاد ببعض حكايات الحيوان .

ويرتبط بهذا علاقة « تصاویر .. » بتراث « المساجلات » والمناظرات ، التي ترتبط أحياناً بمنحى ساخر ، في بعض أشكال الموروث العربي القديم ، والتي وضحت في بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » (٣٤) .. ويتضح هذا في النقاش السجالي ، بين الإسكافي وفتح الله ، حول تفضيل الخمر وتفضيل الحشيش (٣٥) (راجع الرواية ص ٥٢) ، وفي النقاش حول النسق الأخلاقي الذي يتمثل كل فرد من أفراد الجماعة ،

المواضعات ، تجسيداُ فنياً ، بعينه ، يتجاوز مواضعات الكتابة التقليدية . ويصل هذان العملاقان - بخاتمة - تصاوير من التراب والماء والشمس - إلى أفق يغلفه الكاتب أمام محاولة اخرب نحو جنة متومة ، بعينها ، وربما أمام كل جنة متومة ، وذلك من خلال فعلين مفارقين لكل جنة ، ولكل توهم : بالموت الفعلي (كتنقيص لـ « خلود » كل جنة) وبالمواحة (كتجاوز للتوهم ، وكنقيص للهروب) .

إن الإسكافي الذي يلخص حقيقة الموت لمن حوله : « حولنا القبور مفتوحة بشواهد » (الرواية ، ص ٢٠) ، مع قاسم المطارد بالموت (موت من حوله : ابنه ، ثم زوجه التي تطارده صورتها في زمنه الاحتفالي ، ثم موته هو شخصياً) ، مع كل من فتح الله ورجب اللذين يعيشان حياة خطيرة ، استثنائية ، تكاد تكون حياة على حافة الحياة ، يجبرون جميعاً ، في خاتمة العالم الاحتفالي كله ، على أن يواجهوا كل ما كانوا يهربون منه .

ويبدو خروج هذه الجماعة الصغيرة ، من الجنة الوهمية ، نوعاً من الموازنة للتحويل القديم : من آدم مغمض العينين ، الذي لا يعرف التساؤل ولا الخجل ، إلى آدم « الأرضي » ، الذي بدأ يفتح عينيه على سوءات العالم ، بما فيها سوءاته هو ، والذي بدأ يعي طبيعته الأرضية الطينية . كأنها إشارة بجنة أخرى ، غير جاهزة ، جنة لا بد للإنسان أن يحرق أرضها ، ويزرعها بنفسه .

بضاف إلى ذلك أن بعض العلاقات اللغوية ، مثل « التكرار » أو « التوليد » ، يتم توظيفها في بعض المواقف الروائية لتأكيد هذا العالم الاحتفالي ، بحيث لا تبدو هذه العلاقات كأنها مستهدفة بحد ذاتها ، فيرصد الراوى « الطقس الاحتفالي » الذي كان قد اكتمل في الخسارة عندما وصل إليها رجب ، حيث كانت « كل الحوائط قد تهدمت » . . . الخ (انظر الرواية ص ١٨) . إن توليد بعض الصور من البحر ، في هذا المجال ، ثم تكرار صفة « البعيد » هما تكنيف لغوي للحالة التي دخلها رجب ، بعد أن دخلها أصدقائه ، وهي حالة تمثل مرحلة متقدمة من مراحل الطقس الاحتفالي . وهذه اللغة التي تتنفي الفواصل بينها ، بحيث تبدو جملة واحدة متصلة ، وتتابع فيها الأفعال بما يقرب من اللهات ، هي ما نجدها في اكتمال الطقس الاحتفالي ، الأخير ، في خص رجب : « على صوت المغنيات والمغنين والخطباء والزعماء والطير والريح وأقدام المارة وأحذية الحرس المسلح وجدال الممثلين ودق الموسيقى - كانوا يشربون ويدخنون ويلفون النكات » (الرواية ، ص ٥٥) . إن الفواصل التي تسقط ، على مستوى عناصر متباعدة في العالم الخارجي بمواضعاته ، تسقط هنا في اللغة السردية الاحتفالية ، أو تسقط بفضل هذه اللغة السردية الاحتفالية .

(٨)

يتصل هذان العملاقان من أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، إذن ، ويتكاملان ، في تجسيدهما لمحاولة الخروج على

الهوامش:

(١) يحيى الطاهر عبد الله : (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) - القسم الثاني من (أنا وهي وزهور العالم) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

(٢) يحيى الطاهر عبد الله : (تصاوير من التراب والماء والشمس) - دار الفكر المعاصر - القاهرة ، ١٩٨١ - وسنشر لأرقام الصفحات في هذين العملين داخل المتن .

(٣) اعتمدنا في تحديد هذه الملامح الأساسية للكرنفال على تحليل باخтин غا في : ميخائيل باختين (قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي) ، ترجمة جميل صنيف التكريتي ، مراجعة حياة شرارة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، الصفحات من ١٤٥ إلى ٢٦٢ .

(٤) للاحتفالات التي يرصدها باختين ، في أوروبا ، في العصور الوسطى ، مقال في الاحتفالات المصرية والعربية القديمة . فهناك احتفال مصري يمثل - بنفائسه - موازياً حرفياً للاحتفال الذي توقف عنده باختين بشكل أساسي واستخلص منه عناصر الكرنفال - (عيد الحمقى) - وهو عيد الشوروز

(أو النوروز)، الذى يصنفه ابن إياس بالتعصيل، والذى يطلق عليه سعيد عاشور صفة «كرفال» (انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور - المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك - دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٠٢، ٢٠٣). ويتشابه الاحتفالان - عيد الحمقى، وعيد النوروز - مع احتفال مازال يقام حتى الآن بالمغرب، ويسمى باحتفال «عيد الظبية» (انظر: محمد أديب السلاوى: الاحتفالية: البديل الممكن، دراسة فى المسرح الاحتفالى - الموسوعة الصغيرة، ١٣٤، بغداد، ١٩٨٣، ص ٦١ وما بعدها). كذلك كانت تقام بمصر، فى العصور الوسيطة، احتفالات مسيحية عديدة كان المسلمون يشاركون فيها على قدم المساواة. وهذا جزء من السمات الاحتفالية التى تسقط كل ما يفصل بين الناس)، ومنها: «خبس العدس» و«ست النور» و«عيد الشهيد»، كما كانت هناك أعياد أخرى مثل «دوران المحمل»، «وفاء النيل»، والأعياد الدينية المختلفة، ويتم فيها جميعا تجاوز مواضع الحياة المعتادة، وتحقيق حياة أخرى، «استثنائية»، فيها كان يخرج الناس - بعبارة ابن إياس المتكررة - فى الفصف والفرجة عن الخد» (انظر تعقيباته المتكررة على معظم هذه الاحتفالات فى: محمد أحمد ابن إياس الخنفي المصرى: بدائع الزهور فى وقائع الدهور - أى طبعة من طبعاته العديدة).

ولسنا بحاجة للإشارة إلى البديهة الخاصة بتشابه الاحتفالات الشعبية القديمة فى مناطق متعددة من العالم، وقد قدمت تفسيرات (أو قل: نظريات) متنوعة لهذا التشابه، لا مجال للخوض فيها فى هذا السياق.

- (٥) بجانب هذه الأساء التى يرصدها باحثين نلاحظ أعمالاً أخرى تشبعت بالطابع الكرنفالى، منها: «نوريللافلات» لشتاينيك، «كانكان العوام الذى مات مرتين» لجورج أمادو، «المهرجان» فيمينجواى، ومعظم أعمال جارتيا ماركيز.
- (٦) بوريس إيجنايوف: (أو. هنرى ونظرية القصة القصيرة) - ترجمة نصر أبو زيد - مجلة (فصول)، المجلد ٣ العدد ٣، القاهرة، يونيو ١٩٨٣، ص ٨٨.
- (٧) ميخائيل باختين (خطان أسلوبيان فى الرواية الأوروبية)، ترجمة محمد بريدة - مجلة (الكرمل)، العددان ١٩، ٢٠ - قبرص ١٩٨٦. ص ٦٩، والمقال منشور أيضاً فى: (الخطاب الروائى) - ترجمة محمد بريدة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧، انظر ص ١٥٥.
- (٨) فى هذا الإطار يلاحظ محمد بدوى أن روايات يحيى الطاهر تدم «الشكل الكلاسيكى الروائى الغربى». راجع: (مغامرة الشكل عند رولاندى الستينيات - مدخل اجتماعية الشكل الروائى) - مجلة (فصول) المجلد ٢ العدد ٢، مارس ١٩٨٢، ص ١٣٨.
- (٩) محمد رجب السجار: (حكايات الشطار والعيارين)، سلسلة كتاب عالم المعرفة (٤٥) - الكويت - سبتمبر ١٩٨١، ص ٧٣.
- (١٠) راجع: على الراعى (شخصية المحتال فى النماة والحكاية والرواية والمسرحية) - كتاب (الهلال) العدد ٤١٢، القاهرة، أبريل ١٩٨٥، ص ١١.
- (١١) راجع «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة»: (ألف ليلة وليلة) - أربعة مجلدات - مكتبة صبيح، القاهرة، د. ت. - المجلد الثالث.
- (١٢) الحكاية فى المجلد الرابع. وينضج هذا التمثل المفلوب، خصوصاً، فى علاقة كل منها بزوجه: معروف يبدو ضحية «فى علاقته بزوجه» فاطمة العرة «التي كانت قوية منسلطة» تنتقم من بدنه، «بينما إسكافى المودة هو الذى يكيل السباب والكلمات والرفسات لزوجه، ويجز شعرها الطويل ليبيعه لحلاق النساء» راجع الحقائق... ص ٦٨، ٦٩.
- (١٣) راجع: فاطمة حسين المصرى: (الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصرى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣٨.
- (١٤) تتشابه رؤيا إسكافى هذه، فى منطقها اللغوى القائم على رصد حلم ما، مع رؤيا «يوحنا اللاهوتى» فى الإنجيل «انظر» رؤيا يوحنا اللاهوتى، الإصحاحات: الرابع، والثامن، والتاسع). كما تتشابه فى هذا المنطق مع موقف «التيه» من مواقف النفرى.
- انظر: محمد بن عبد الجبار النفرى: (المواقف والمخاطبات) - تحقيق ارثر أربرى، تقديم وتعليق عبد القادر محمود - نصوص فلسفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٣٧ - وانظر أيضاً موقف «البحر» ص ٧١.
- (١٥) نستعيد هذه العبارة فكرة شاعت فى عدد من العقائد القديمة، فى مناطق متعددة من العالم، ربطت بين «الأرض» و«الأم»، ورأت فى الأرض «الأم الكبرى».
- انظر: ويل ديبرانت: (قصة الحضارة) - المجلد الأول، الجزء الأول - ترجمة زكى نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٩ وأيضاً: عبد الحميد بوس (موسوعة الآداب والفنون الشعبية)، مجلة (الهلال) العدد ٦ السنة ٧٦، القاهرة يونيو ١٩٦٨. كذلك: لويس عوض: (الثورة والأدب) - الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة، يوليو ١٩٧١، ص ١١٦.
- (١٦) قبل الوصول إلى الخمارة، يقول الإسكافى لنفسه: «أف منها تلك المجاملات التى تباعد بيننا وبين الخمرة». (راجع الحقائق القديمة... ص ٩١).
- (١٧) صبرى حافظ: (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة)، مجلة (فصول)، المجلد ٢ العدد ٢، القاهرة مارس ١٩٨٢، ص ٢٠١.

(١٨) يقول أبو نواس ، في إحدى خمرياته ، مثلا :

فما هجم الصبايح على حتى رأيت الأرض دائرة الفجاج

(١٩) تعبر « آخر الزمان » يشير ، في الفهم الإسلامي ، إلى « يوم القيامة » (خصوصا لدى الشيعة ، حيث عندهم فكرة تقلب الزمان ودوراته ، والإمام المنتظر الذي يأتي في « نهاية الزمان » أو في نهاية دورته الكبرى ليملا الأرض عدلا) . وقد استخدم هذا التعبير ، بهذا المعنى ، في بعض قصص « ألف ليلة وليلة » انظر (حكاية حاسب كرم الدين) - المجلد الثالث ، ص ٣٣ . وراجع أيضا : (حكاية الصياد مع العفريت) ، المجلد الأول ، ص ١٥

(٢٠) في هذا الربط بين « سيد الإقليم » ، وبين « شعبه » تعبير عن تقمص الإسكافي ، الكاذب ، لتوجهات النظام في فترة السعيينات . حيث أصبح في هذه الفترة « بشار للجماهير باسم « شعبي » وإلى الجنود « أبناي وبناتي » (...) وهكذا أصبح الوطن بأرضه وناسه وراثته ملكا للحاكم » راجع : نصر حامد أبو زيد . (الخطاب الديني ، آلياته ومنطلقاته الفكرية) - مجلة (قضايا فكرية) - الكتاب الثامن ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢١) من هذا المنحى استخدام تقنية قديمة استخداما مغايرا ، مثل استخدام الصفة جزء من المرأة للدلالة المختصرة عليها كلها (من ذلك استخدام هوميروس لتعبير « ذات الخصر العميق » عند إشارته إلى هيلين الجميلة بدلا من أن يذكر اسمها ، فيستخدم الراوي - هنا - عبارات مشابهة ، ولكن بمنحى سخر ، مثل « ذات العجيزتين والصفائر » ، أو « مبتورة الدين » : الأولى لفئة جميلة لا يذكر اسمها ، والثانية صفة ملازمة لزوجة الإسكافي) .

(٢٢) راجع : أندري ريشيل : (مساهمة في دراسة التطور البشري) ، ت . جورج عبدو ، دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٦ ، ص ص ١١٠ ، ١١١ .

(٢٣) راجع : محرم كمال (تاريخ الفن المصري القديم) - دار افلال بمصر ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٩ .

(٢٤) صبرى حافظ : (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة) ، ص ٢٠٣ .

(٢٥) راجع : جيمس فريز - الفولكلور في العهد القديم ترجمة نبيلة إبراهيم ، مراجعة حسن ظاظا - اهنية المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الجزء الأول ١٩٧٢ ص ٢٦ ، وما بعدها . وتركز الآيات القرآنية على مادة « الطين » أو « الصلصال » كمادة خلق الإنسان : « ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين » (المؤمنون - ١٢) ، « الذي أحسن كل شئ خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين » (السجدة - ٧) ، « ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون » (الحجر - ٢٦) ، « خلق الإنسان من صلصال كالفخار » (الرحمن - ١٤) .

(٢٦) صبرى حافظ (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة) ، ص ٢٠٣ .

(٢٧) راجع : محمود أمين العالم : (ثلاثية الرفض والهزيمة دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم) ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٢٨) مثلا تجسد هذه الفكرة معظم - بل تقريبا : كل - الحكايات في باب « الحمامة المطوقة » في (كيلة ودمه) .

(٢٩) أرنتس فيشر : (ضرورة الفن) ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ص ٢٩٢ ، ٢٩٣ .

(٣٠) يؤكد باختين أن « الضحك المختزل في الأدب المسيح بالروح الكرنفالي لا يستثنى أبدا إمكانية أن يكون اللون قائما داخل الأدب » راجع : (قضايا الفن الإبداعى عند دستوفسكى) ص ٢٤٤ .

(٣١) راجع : جابر عصفور (قراءة في لوسيان جولودمان - عن النبوة التوليدية) ، مجلة (فصول) المجلد ١ العدد ٢ القاهرة يناير ١٩٨١ ص ٨٥ .

(٣٢) تكاد هذه الصورة للحكومة ، التي تجسد جيروتها وبطشها وقوتها في صورة « يد قوية » ، تتوالى مع الصورة التي يتم بها تجسد قوة الإله وجبروته في التوراة : « لأنه بيد قوية أخرجك الرب من مصر » (الخروج ، ١٣ - ٨) ، « فإنه بيد قوية يطلقهم ويبد قوة يطردهم من أرضه » (الخروج ، ٥ - ٢٣) ، « فأخرجك الرب إلهك من هناك بيد شديدة وذراع ممدودة » (التثنية ، ٥ - ١٥) « يد الله كانت ثقيلة جدا هناك » (صموئيل الأول ، ٥ - ١١) .

(٣٣) تستخدم الثقافة الشعبية ، للتعبير عن الدولة ، لفظة « الحكومة » . عن الجفل الدلالي المتواتر ، شعبياً ، لكلمة (الحكومة) ، وتجسيدها في بعض الوظائف ، وعلى الأخص وظائف رجال الشرطة ، راجع : عبد الحميد حواس : (الحكومة في الثقافة الشعبية) ، مجلة (قضايا فكرية) ، الكتاب الأول ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٥ ، ص ص ١٦١ ، ١٦٢ .

(٣٤) انظر « حكاية الجوارى المختلفة الألوان وما وقع بينهن من المحاورة » - المجلد الرابع - على سبيل المثال .

(٣٥) وهو نقاش احتفالي يستعيد تراث المساجلات التي انتشرت في العصر المملوكي بين الحمرو والحشية ، والتي شغلت حيزاً كبيراً في التراث الأدبي ، الشعبي بوجه خاص . (راجع : سعيد عبد الفتاح عاشور : المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك ، ص ٢٣٠) .

مسرح العبث في مصر

بين القهر المحلى والقهر المستورد وليد الخشاب

الحرية ونقيضها محركان للإبداع . فإن كانت الأولى تتيح للمبدع خيارات عديدة ومجالات متنوعة ، فإن نقيضها يلزم المبدع أن يتغنى في التحايل على الرقابة والقهر من أى نوع كانا ، مما قد يؤدي إلى إبداع أشكال ومفردات جديدة للعمل الفنى . ولعل السينما في إيران - الثورة الإسلامية مثال واضح على ذلك ؛ حيث يعرض المخرجون أكثر قصص الحب التهاوبا مستخدمين لغةً جديدةً ومزجةً ، فراراً من المحظورات الرقابية على ملابس المرأة وتصرفاتها . كما أن المسرح الإيراني انجبه إلى إعادة بعث أشكال طقسبة تراثية تشبه مسرح الأسرار في العصور الوسطى الأوروبية ، للسبب نفسه ، بالإضافة إلى السبب الدينى ، حيث تستلهم هذه الأشكال أحداث مسرح الحسين^(١) .



والسياسية من ناحية، وظاهرة مسرح العبث في مصر من ناحية أخرى . وفيما نرى فإن هذا المسرح - في شكله المصرى - ولید عاملين من عوامل القهر والسيطرة :

أولهما : القهر السلطوى السببى الذى قاد كتاب المسرح إلى أقنعة الرمز والأسطورة والتاريخ^(٢) ، فوجد هؤلاء في

ونحن ننصور أنه على ضوء منظور الالتفاف على القيود الرقابية يمكن أن نصل إلى فهم أفضل لما يمكن أن نطلق عليه مسرح العبث في مصر^(٣) في إطار مسرح الستينيات السياسى ، ولذلك سنعرض سريعاً بعض الأفكار والتقنيات التى تضمناها مسرح العبث المصرى ، مشيرين إلى مصادرها في مسرح العبث الأوروبى ، ثم نحاول قراءة العلاقة بين الظروف الفنية

تقنيات مسرح العيب متنفساً جديداً لهمومهم ،
السياسية في المقام الأول .

وثانيهما : قهر المستورد للمحل على جميع المستويات ، بدءاً من
المستوى السلعي وانتهاء بالمستوى الثقافي ، حيث إن
كل جديد في الغرب كان يجد من يحاول تقليده (أو
يبعه) في مصر ، من غير تقدير للظروف
الموضوعية ، أو لعدم اتصال السياق الغربى بالسياق
الذى يقحم فيه هذا الجديد في مصر .

وقد سمحت استعارة القوالب العيبية بالنقد السياسى ،
والتعبير عن الصدمة أو حالة الضياع والتخبط التى ترتبت على
انهيار الحلم القومى وتصدّع النظام الفاضل ، بعد ١٩٦٧ .

العيب بين مصر وأوروبا

ظهر مسرح العيب في أوروبا ، وفي فرنسا على وجه
الخصوص ، حوالى عام ١٩٥٠^(١) عندما عُرضت على مسارح
باريس أولى مسرحيات بونسكو وبيكيت وأداموف . ورغم أن
هذا المسرح يتسم أساساً بالثورة على الأشكال المسرحية السابقة
عليه ، واعتناق أفكار معينة تدور حول نقد المنطق والقهر
والاغتراب ، فإنه يرتبط بأسماء مؤلفيه ، ولا يمكن الإشارة إليه
على أنه يمثل مدرسة أو تياراً متجانساً ، فالواقع أن هناك مسارح
عيب بعدد المؤلفين الذين كتبوا العيب في الغرب . وتعبير
« العيب » نفسه ليس جامعاً إلا بقدر ما هو مبهم متعدد
المعانى .

ومسرح العيب الأوروبي إفراز ظروف موضوعية : فبعد
انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ساد تيارٌ فكريٌّ يرى الحياة عبثاً
ما دامت تنتهى بالموت ، بلا سبب وجيه ، على نحو ما حدث
طوال سنى الحرب^(٢) التى أدت إلى الشعور بضرورة إدانة كل
أشكال القهر الفكرى والسياسى ، على نحو ما تمثلت في
الفاشية والنازية ، كما ظهرت خطورة التضخم الرأسمالى
و« تشيؤ » الحياة والبشر ، مما أدى إلى تفاقم اغتراب الإنسان
وشعوره بالعزلة وعجزه عن التواصل مع أقرانه .

وقد انعكست هذه الأفكار على المسرح وكتابه ، فقام
بونسكو وزملاؤه بثورة تشبه ثورة السيربالية التى تلت الحرب

العالمية الأولى ، وإن كانت أقل تحريرية منها . فتورة العيب في
المسرح الأوروبي كانت محاولة للتجديد من خلال كسر تقاليد
بناء الشخصية ومواضع المسرحية ، من حيث منطق تسلسل
الأحداث وتركيب الزمان والمكان ، بحثاً عن الاقتراب من
واقع معيش ممزق ، وبعيداً عن واقع اصطلاحى ، صاغته على
المسرح مئات السنين من التقاليد الموروثة منذ الإغريق ، حيث
كان المسرح عالماً « موازياً » للحياة لا « معبراً » عنها . وارتبط
تخطيط المنطق والتقاليد بتخطيط اللغة ، التى هى قالب هذا
المنطق وإطاره ، عن طريق الحوار المفرغ من المعنى والنكات
اللفظية المغرية ، التى تكشف عجز اللغة وزيفها .

ولم يكن من ذلك شئ في مصر الستينيات ، بل كان
الوضع على طرف نقيض من ذلك ، فكرياً ، وفنياً ،
 واجتماعياً ، فلم تعرف المنطقة العربية آنذاك حرباً وحشية ،
 طويلة الأمد ، عظيمة الجبهة كالحرب العالمية الثانية . لذلك
فإن مشكلة الوجود وعيسته لم تطرح إلا عند بعض المثقفين
المستغربين مثل ألبير قصيري وبعض السيرباليين المصريين . كما
أن الوازع الدينى في مصر لم يتعرض لهزات تزعزع الثقة به أو
بالمؤسسات الدينية . وهذا الوازع عنصرٌ أساسى في عدم تقبل
فكرة عبثية الموت أو الحياة .

وعلى المستوى الاجتماعى فإن مصر كانت تعيش في
الستينيات بداية محاولة تطبيق (شبه) اشتراكى ، مما كان يُبعد
عن الساحة - على الأقل في بداية التجربة ، وعند أحد
مستويات الوعي - تصور عالم تنغزه الأشياء ، ويغترب فيه
الفرد على نحو ما يحدث في المجتمع الرأسمالى . إلا أن مسرح
الستينيات ، عموماً ، كثيراً ما كان يكشف في ثناياه عن
التناقض السائد في المجتمع وفي السلطة ، بين الأقوال
والأفعال ؛ بين المشروع الاشتراكى وسيطرة طبقات على
طبقات ؛ بين الخطاب التحررى ، والنظام البوليسى . على
كل حال فما من نظام أتاحت له الفرصة لأن يبلغ مداه في
مصر ، اشتراكية كان أو رأسمالية .

وعلى المستوى الفنى ، لم تكن هناك تقاليد مسرحية
رسخت ثم بليت حتى تحدث ثورة عليها ، فمهر المسرح بمعناه
الحالى (لا بمعنى السامر أو خيال الظل أو الأراجوز) لم يكن

إطار الدولة ؛ هذا الإطار الذى يضم المسارح الأخرى ، التى كانت فى أوج تهيئتها لذوق يلائم الأشكال المسرحية التقليدية . إنَّ هذا يعنى أن ظروف إنتاج مسرح العبت المصرى لم تكن تختلف عما عداها من ظروف إنتاج المسرحيات التقليدية ، على عكس ما حدث فى الغرب . كما أن شكل الصالة ظل يغلب عليه الطابع التقليدى (فى مسرح الجيب ومسرح الحكيم ، الذى احتضن ، هو أيضاً ، مسرحيات العبت المصرية ، لأسباب ربما كانت سياسية) . كذلك لم يواكب نصوص العبت المصرية تطوراً شاملاً فى الأداء والإخراج ، وهو أمر يذهى ما دام الشكل العبتى لم ينتشر جماهيرياً فى مصر .

ولأنَّ مسرح العبت المصرى عُرس غرساً ، ولم ينبت طبيعياً ، فقد ظل حبيس مسارح بعينها ، على عكس ما حدث فى أوروبا ، حيث فرض العبت الأوروبى نفسه على معظم المسارح المهمة والهامشية معاً ، وأثر تأثيراً عميقاً فى أشكال الكتابة المسرحية كلها حتى إن تأثيره قد وصل إلى المسرح التجارى .

وربما كان وضع « العبت » فى المسرح المصرى أقرب إلى وضعه فى أوروبا الشرقية ، فى الستينيات ، على نحو ما نرى عند فاتسلاف هافيل^(٧) ، الذى صار رئيساً لتشيكوسلوفاكيا بعد انهيار النظام الشيوعى . فقد نمت أعمال هافيل على خشبة مسرح تجريبى صغير تابع للدولة ، لكنه كان تحت إدارته ، فتمتع - إلى حين - بنوع من الحرية مكَّنه من أن يمارس نقد النظام من خلال مسرحياته العبتية . واللافت أنَّ منحى أعمال هافيل يشبه منحى كتاب العبت المصريين . فقضيته سياسية أساساً ، وتكتيك العبت عنده يستخدم لنقد نظام الحزب الواحد والبيروقراطية . ويدلُّنا أنَّ اختيار العبت عند هافيل كان هدفاً إخفاء النقد تحت ستار فن . فقد كتب هافيل أولى مسرحياته بعد مضى سنوات عدة على ظهور موجة باريس ١٩٥٠ . ولا نظن افتراضنا هذا يتفصل عن حقيقة أن المجتمع التشيكوسلوفاكى ، قبل التجربة الاشتراكية ، لم يكن قد وصل إلى درجة نمو رأسمالى توازى درجة نمو أوروبا الغربية ، مما لم يبيء ظروفًا مناسبة لظهور مسرح للعبث على نحو ما حدث فى أوروبا الغربية . ولهذا فالعبت فى تشيكوسلوفاكيا ، مثلاً ، لأوروبا الشرقية ، ظلَّ حبيس المسارح التجريبية ، كما حدث

يزيد كثيراً على نصف القرن فى مصر الستينيات ، ولم يكن حجمه الكمى كافياً لإرساء تقاليد ما . بل إنَّه فى الوقت الذى ظهرت فيه ثورة العبت على المسرح الأوروبى ، كان المسرح المصرى يؤصِّل بالكاد - على المستوى الجماهيرى - لتقاليد المسارح الأوروبية المستقرة ، ويطوِّعها لواقعنا ، مع ظهور نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفريد فرج وغيرهم .

فالمسرح الذى سُمى عبتياً فى أوروبا ، ارتبط بنقض تقاليد مسرحية رسخت عبر أعمال الإغريق والرومان والكلاسيين الفرنسيين ونظرياتهم ، ثم الثورات الرومنسية والواقعية فى القرن التاسع عشر . وبدأ مسرح العبت الأوروبى بنقض مفاهيم الشخصية المسرحية ، ورفض عداها مرادفاً لشخصية إنسانية حقيقية ، ورفض التسلسل والترابط المنطقى للأحداث ، وكسر المنطق فى اللغة والحوار ، وتحطيم المسكوكات على مستوى الحوار والبنية المسرحية ، بينما كان المسرح المصرى فى الستينيات يؤصل لما يقابل المسرح التقليدى وسننه ومواضعاته .

وقد ظهر مسرح العبت أوروبا وحيداً مهملاً ، ردَّ فعل لواقع مسرحى متجمد . وقاوم طويلاً رفض الجمهور غير المعتاد على التجديد ، ورفض النقد والمؤسَّسة ، إلى أن فرض نفسه ، وبدأت الدولة فى احتضانه . ولذا فقد ظهر هذا المسرح فى أوروبا ، فى صالات صغيرة لا يؤمها إلا قليل من أصحاب الذوق الطليعى ، وفى ظروف إنتاج بالغة الفقر . وقد أدى تطور النصوص إلى تطور أشكال الصالات ، وعلاقة الخشبة بالجمهور فيها ، بعيداً عن الشكل الإيطالى التقليدى ، حيث الجمهور فى مواجهة « ثقب » يطل منه على عالم الممثلين ، فظهرت الخشبة الحلبة ، التى يحيط بها الجمهور من جميع الجهات ، والمساحة المسرحية التى صممت لتكون على مستوى مقاعد المتفرجين ، إلخ . .

وقد بدأ مسرح العبت المصرى بمسرح « الجيب » الذى أنشئ عامى ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، بناءً على طلب تقدم به المخرج الشاب سعد أردش ، العائد - آنذاك - من إيطاليا ، مشجعاً بالتجارب الجديدة التى شاهدها فى أوروبا^(٨) . أى أنَّ ميلاد هذا المسرح جاء بقرار فوقى استيرادى ، ونشأ مباشرةً فى

في مصر ، وهي — غالباً — محدودة التأثير . واللافت أن تجربة هافيل مع العيث انتهت سريعاً ، مثلما حدث مع كُتاب العيث المصريين ، مما يؤيد ما ذكرنا من أن الهم كان أساساً سياسياً ، وهو ما نلمسه بوضوح في مسرحيات هافيل ورواياته التالية لمرحلة العيث .

بين اللامعقول والعيث :

ولأن مسرح العيث المصري زُرِعَ في غير أرض تناسبه ، فإن مفهومه قد اختلف عن مفهوم مسرح العيث في أوروبا . وتباينت تسميات هذا المسرح وتنظيراته في مصر ، تماماً كما أطلقت تعبيرات مثل المسرح الجديد ، ومدرسة باريس ١٩٥٠ ، ومسرح الطليعة ، إلخ ، على الظاهرة التي استقر عليها اسم مسرح العيث ، في أوروبا ، ثم في أمريكا . . وفي مصر ساد مصطلحان : مسرح العيث ومسرح اللامعقول .

ويبدو أن أول من استخدم تعبير مسرح « اللامعقول » هو توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته « يا طالع الشجرة » حيث يشير فيها صراحة إلى بيكيت ويونسكو ، ولكنه يزعم أنه لم يبدأ كتابة المسرح الذي أسماه باللامعقول إلا عندما وجد له جذوراً في التراث الشعبي المصري ، كما في أغنية « يا طالع الشجرة »^(٨) . ويتأمل المقدمة نجد الحكيم يعتمد إلى تضليل الباحث بتركيزه على محاولة تأصيل اللامعقول في التراث الشعبي ، وهو ما لاحظته — مثلاً — محمد مندور في كتابه عن مسرح توفيق الحكيم^(٩) . فلا الأغنية ولا المسرحية تندرجان بوضوح تحت بند العيث ، إنما هما أقرب إلى الرمزية . ويبدو أن توفيق الحكيم قد نعلم التضليل أخذاً بالتقية ، لينسق خطابه مع الخطاب الرسمي وتعاضل الدعوة إلى تيار الأدب الملتمزم ، حيث إن النظام أولى اهتماماً لكل ما هو شعبي (وربما تاجر به) . ومسرح الحكيم عموماً حافل بما يسائر الجو الرسمي في ظاهره ، وما ينقده في باطنه . وربما ، كذلك ، ليقدم نفسه مبتدعاً لا متبعا : فبعد أن تجاوز الستين ، يبدو أنه لم يرغب في الاعتراف بتأثير من يصغرونه بعشرين عاماً .

ولعل هذا ما جعل الحكيم يجرّد تيار العيث من خصوصيته ، فيخلطه بكل ما يندرج تحت ما أسماه بالفن الحديث الذي « كانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق ،

فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقعاً كتلية ، والموسيقى بقعا صوتية ، والشعر بقعاً لفظية . . . » ، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين ، أو بالأذن ، دون أن يمر بالعقل »^(١٠) .

إن إصرار الحكيم على أن اللامعقول هو مجرد مخاطبة الخواس مباشرة ، دون مرور بالقوالب العقلية يُدرج اللامعقول تحت بند واسع عام ، تختلط فيه السيريالية بالعيث والتجريد بالخيال . ويادعاء الاتجاه إلى الجذور الشعبية يتخلص الحكيم من حرج أن يكون متبعا ليصير مبدعاً يساير روح التطور في الفن « العسالي » (أي الغربي) مجدداً تراثنا العربي . ويبدو أن الحكيم قد نجح إلى حد بعيد في مقصده إلى الحد الذي صار معه العيث أو اللامعقول عند البعض يعني كل ما هو غامض وغريب^(١١) ، وكل ما يستخدم الخيال ، أو ينحو نحو الرمزية ، وكل ما يبدو غير معقول ، أي غير واقعي .

ولما كان الحكيم قد فرغ العيث من خصوصيته الفلسفية وارتباطه بقوالب وتقنيات أبدعها الغرب : في الحوار الذي يبدو قريباً من حوار الصم ، وتداخل الزمان والمكان داخل منطقة واحدة زمانية مكانية ، وتبادل الأدوار بين الشخصيات ، وتبدل هوية الشخصية المسرحية ، وتداخل الحوارات وفوضاها إلخ . . فقد التصق بالأذهان المعنى اللغوي لتعبير اللامعقول ، وصار مفهوم مسرح العيث أنه كل ما يتعد عن العقل ، مع أن ذلك المفهوم ربما يكون أقرب للسيريالية ، لكنه لا يشير إلى مسرح العيث الأوروبي ، هذا المفهوم الذي يبرز التناقض في القوالب المنطقية التقليدية ، بهدف الاقتراب من حقائق قد يحجبها جود هذه القوالب .

وربما حدا سوء التفاهم هذا بتوفيق الحكيم أن يحاول تصحيح الأمور في تذييل ثانية مسرحياته الكبيرة التي أدرجها تحت تصنيف « اللامعقول » : « الطعام لكل فم » ، (والتي ليست من العيث في شيء) . وقد اضطره ذلك إلى أن يكشف جزءاً من مراوغات ، ويستبدل به مراوغات جديدة . فهو يعترف أن ما يكتبه مغاير لمسرح العيث الأوروبي ، هذا المسرح الذي يبنى على أسس فكرية مختلفة ويرتبط بظروف غربية معينة .

أنه ابتعاد عن العقل أو إغراب غير مبرر ، ولذلك نجد الحكيم يدفع عن نفسه هذه التهمة قائلاً : « اللامعقول (. . .) ليس معناه عندى أنه موقف ضد العقل . . فأننا لست من هذه الطائفة »^(١٥) ، ويقول كذلك : « التجديد في الفن — الذى سُمى باللامعقول — ليس معناه عندى الغموض أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر »^(١٦) .

ولكن ذلك لم يمنع النقاد من استخدام مصطلح اللامعقول مرادفاً لمصطلح العبت للدلالة على الظاهرة التى نحن بصددھا . أما مصطلح العبت نفسه Absurd فهو يشمل معنيين أساسيين فى الإنجليزية والفرنسية وفى العربية أيضاً : اللامنطق أو اللاجدوى ، ثم العبت بمعنى اللغو واللهو . إلا إن اقتلاع اللفظ من سياقاته اللغوية والاجتماعية والتاريخية كثيراً ما أدى إلى النظر للعبت على أنه تهريج ولغو ، ولذا نجد صلاح عبد الصبور يدفع عن نفسه هذه التهمة فى تذييل مسرحيته العبتية الأولى « مسافر ليل »^(١٧) « وحتى كلمة « العبت » تبدو كلمة غريبة للثقافة . من يستطيع أن يعبت فى هذا العصر الذى نعيش فيه ، حتى ولو كان ؟ »^(١٨) .

لقد لمس عبد الصبور نقطة ، ربما منعت كتاب المسرح المصرى من التماهى فى طريق « العبت » ، لأنهم كان يخشون أن يتهموا بالعبت فى وقت عصيب ، إذ كتب عبد الصبور « مسافر ليل » والبلاد مشحنة بجراح ١٩٦٧ الدامية . وبصفة عامة ، لم يكن المجتمع المصرى مهتماً لاستيراد فكرة العبت فى الستينيات ؛ لأن ذلك يتنافى مع الخطاب شبه الاشتراكى للنظام الذى يفترض أنه وجد حلاً لكل المشاكل ، كما يتنافى مع الخطاب الدينى الذى يرفض القنوط من رحمة الله والنظر إلى الحياة على أنها بلا معنى أو جدوى .

وبرغم أن هذه الأفكار لا تمثل بالضرورة مجموع اتجاهات مؤلفى العبت فى الغرب ، إلا إن استيراد الألفاظ وإعادة زرعها فى غير سياقها قد غيّر من طبيعة النظرة إلى العبت فى مصر . ولذلك نجد أن الاهتمام بمسرح العبت كان دائماً مشفوعاً بنفى تهمة العبت واللغو والبعد عن المنطق ، كما نرى عند الحكيم وعبد الصبور .

« إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابت يعيش أزمة سوداء ويتحدث عن لا جدوى الحياة . . أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين . . إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين فى أوروبا »^(١٩) .

ويستغل الحكيم أنه قد سبق وصاغ تعبير اللامعقول ليتراجع عن خلط العبت بما عداه ، ويبرز الفارق بين ما يكتب ومسرح العبت الأوروبى : « إن أقصد عمداً استخدام كلمة اللامعقول ، لأنها هى التى تعبر عن موقفى واتجاهى . . وهى شىء آخر غير مسرح العبت كما يُسمى فى أوروبا وأمريكا . . إن اللامعقول شىء والعبت شىء آخر . . مسرح العبت يتعلق بالشكل والمضمون معاً . . فى حين أن مسرح اللامعقول عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط ، بل إن فن العبت يتبدى فعلاً وينبع أصلاً من المضمون : من فكرة أن العالم عبت . . ينتهى إلى الشكل العبتى الملائم لهذا المضمون . . أما فى حالتى فإن اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول »^(٢٠) .

وفى مسرحيته الثانية التى يدرجها تحت اسم « اللامعقول » (التى هى مجرد فانتازيا ، تستخدم الخيال والإسقاط)^(٢١) يعترف الحكيم بوضوح رؤيته للعبت ويتميز هذا التيار عن الأشكال الفنية المتعددة التى تنمرد على القوالب المنطقية ، كما يعترف بأن العبت إفراز جيل وظروف تاريخية معينة ، ارتبط بأشكال ومضامين هى نتاج هذه الظروف المختلفة تماماً عن ظروف الستينيات فى مصر . وهو يكاد يعترف فى إشارته للشكل والمضمون بأنه استخدم الشكل والقبالب فحسب ، ولغرض خاص به هو . والواقع أنه كثيراً ما لجأ الكتاب المصريون الذين تأثروا بالعبت الأوروبى فى المسرح ، إلى استخدام تقنيات هذا التيار للتعبير عن هموم خاصة بهم لا علاقة لها بالعبت بوصفه صيغة مسرحية عبرت عن هموم أوروبية ، نتجت عن شروط محددة .

والخلاصة أن مفهوم اللامعقول فى مصر ابتعد تماماً عن العبت وقالبه باستثناء بعض التقنيات ، مما ضيق مضمار الحوار حول هذا المفهوم ، فنظر إلى العبت (باسم اللامعقول) على

نستطيع ، إذن ، أن نؤكد أن النقل عن الغرب لم يكن له ما يبرره في بنية المجتمع ، في البداية على الأقل ، مما يفسر عدم استمرار هذه الظاهرة أكثر من عقد تقريباً ، بسبب عدم ملائمة السياق لها . كما يفسر ذلك أن فهم ظاهرة العبث المسرحية لم يكن ناضجاً بما يكفي ، ربما حتى عند المدافعين عنها . على الأقل كان هذا الفهم مختزلاً بالقياس لمسرح العبث الأوروبي . ويتضح ذلك من التركيز على معاني اللغو واللامنطق ، إلى آخر ما أسلفنا .

لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا - افتراضاً - في طريقنا إليها ، فماذا كان يفيد المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصري بدلاً من هذا الموقف الذي يبدو كأنه صدى لأفكار أوروبية بعيدة ؟^(٢٠) . لكننا نوافق نادية بدر الدين أبو غازی في أن الآلية في مسرحية الوافد تشير ببساطة إلى آلية المجتمع الذي تحكمه أجهزة المخابرات ، لا آلية الحضارة المتقدمة^(٢١) .

الاستعارات التقنية :

يمكن القول بشكل عام ، إن الكتاب المصريين الذين كتبوا مسرحاً مصرياً للعبث قد أفادوا من بعض الحيل والتقنيات قناعاً لتناول همومهم - السياسية في الغالب - بعيداً عن لوم اللاتمين ورقابة النظام إذ وجدوا فيها متنفساً ، يضاف إلى الرمز التاريخي والأسطوري ، دون أن تكون لهم بالضرورة نظرة عبثية للحياة ، ولو على المستوى السياسي لا الفلسفي ، هذه النظرة التي نجدها في « مابكت » ليونسكو أو في « هذه الفوضى العظيمة » للكاتب نفسه ، حيث يطرح فكرة عبث أى نضال أو صراع بين اليمين واليسار ، إذ إن الهدف دوماً هو السلطة أو السيطرة أو الصراع في حد ذاته ، على حد ما يرى ليونسكو^(٢٢) ؛ بل إن العبث - بوصفه شكلاً - يتحول عند الكتاب المصريين إلى أداة لتسجيل موقفهم المحتج على السلطة ، والداعى من ثم إلى التغيير .

إن زرع ظاهرة العبث قسراً في مصر كثيراً ما كان اتباعاً للموضة واستيراداً لسلطة جديدة في سوق الأدب الغربي . وربما كان المثال الواضح على ذلك هو توفيق الحكيم ، الذي آلى على نفسه ، كثيراً ، أن ينقل إلى أدبنا الأشكال الغربية التي لا مقابل لها فيه . وهو أول من كتب مسرحاً عبثياً (أو لا معقولاً) بعد مقدمة طويلة حول « الفن الحديث »^(٢٣) الذي يندرج فيه هذا المسرح . ونجد الحكيم يسمي ما يكتبه « التجديد في الفن » في تذييل « الطعام لكل فم »^(٢٤) .

وبرغم أن الحكيم يدعى استلهم التراث في « يا طالع الشجرة » ، (وهو ما تنقضه المسرحية نفسها ، إذ إن التراث فيها حلية زخرفية) فإنه يعترف ، في نصف وضوح ، أن هذا التجديد قد طرأت فكرة اتباعه على ذهنه ، عندما تابع عن قرب أعمال كتاب المسرح الجديد (العبثي) إبان إقامته في فرنسا ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وهو يذكر بالاسم آدموف ، وبيكيت ويونسكو ، فلم يكن هذا التجديد وليد ظروف موضوعية في المجتمع ، أو نتيجة تطور خاص في فن الحكيم . والدليل على ذلك أن الحكيم ، مثله مثل من كتب العبث في مصر ، قد عاد إلى كتابة المسرح بشكل تقليدي ، بعد فترة طالت أو قصرت ، كان شيئاً لم يكن .

وربما كانت العلاقة بين الجلال والضحية ، والحوار القريب من شكل التحقيق البوليسي ، من أكثر العناصر التي شاعت استعارتها عن الغرب في مسرح العبث المصري ، كما نرى في « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور و « الوافد » لميخائيل رومان و « البقية » لعل سالم .

ففي هذه المسرحيات يقف البطل موقف المتهم المدان مسبقاً ، ويدور معه تحقيق بهدف إثبات التهمة عليه - أو إقناعه ولو قسراً بشيئها عليه ، برغم فساد منطق الجلال ، نحو ضحية عاجزة عن الدفاع عن نفسها . وعلى أى حال ، فإن هذا الدفاع عبثي لأن الحكم صادر مسبقاً ، وينتهي التحقيق بتوقيعه . وهو يتراوح بين الإعدام الفعلي (مسافر ليل)

وقد اتهم كذلك ميخائيل رومان باستيراد العبث على نحو ما نجد في ملاحظة خيرى شلبى على مسرحية « الوافد » :

« وقد يكون المؤلف على حق في جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التي فرضتها عليه الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا

الهوية ، نتيجة تشابه البشر في المجتمع الرأسمالي ، ولتشابه الألفاظ وخلوها (كالبشر) من التفرد والصدق . وقد اقتصرنا هذه التفتية في مصر على التعبير عن القهر ؛ وهو الأمر نفسه في « تبدل الهوية » التي استخدمت بوصفها تعبيراً عن القهر أيضاً . بينما كانت في مسرح العبث الغربي تعبيراً عن أزمة الفرد ؛ أي أن لها أبعاداً فلسفية أكبر من مجرد الإشارة إلى أن السلطة المستبدة واحدة وإن تعددت صورها . أما عن تقنية التحقيق - ولتواصل الإشارة لضحايا الواجب ليونسكو - فهو ليس مجرد تحقيق بوليسي ، بل هو أيضاً وسيلة للغوص في الذكريات ، بحثاً عن جنة ضائعة ، عن معنى أو أمل . إنها شكل من أشكال التحليل النفسي ، لكن استخدامها لم يستهوى كتاب العبث المصريين إلا بالقدر الذي يخدم النقد السياسي .

واستلهم تقنيات العبث الأوروبي لم يشبه الاختزال وحسب في مضر ، بل شابه أحياناً التسطيط ، بحيث لا يعدو أن يكون حلية أو ذراً للرماد في العيون . فعندما يتمثل صلاح عبد الصبور جان جينيه^(٢٦) في (الأميرة تنتظر) يجعل كل شخصية في الكوخ تمثل دورها في الحدث الأساسي ثم تمثل دوراً في طقس مسرحي ، على مستوى يختلف عن الحدث الأساسي . لكن الطقس عند جينيه مرتبط ببحث الإنسان عن هويته في شبحها الموجود في مرآة قلقة ومرتبطة بسيادة النفاق ، الذي يجعل من كل إنسان مثلاً تتعدد شخصياته حسب الحال ، ومرتبطة بشمول الإحباط الذي لا فكاك منه إلا بتمثيل ما يحلم الإنسان به .

أما عند عبد الصبور ، فيتحول الطقس إلى مجرد تمثيل لحدث يسبق بدء المسرحية زمنياً . وكان يكفيه أن يطفىء الأنوار ليشير إلى وجود « فلاش باك » يشرح الانقلاب الذي انتهى بالأميرة إلى النفي . أي أن القلب أفرغ تماماً من محتواه ليصير مجرد قشرة .

ولا يفوتنا أن نذكر أن بعض الكتاب قد استعاروا تقنيات مسرح العبث الأوروبي دون أن يكتبوا مسرحاً عبثياً ، على نحو ما نجد عند شوقي عبد الحكيم (شقيقة ومتولى) مثلاً ، وعند رشاد رشدي (رحلة خارج السور)^(٢٧) ، ولكن هذا التأثير ظل محدوداً^(٢٨) .

والنحيطيم المعوى (الوافد) أو الاغتيال المعوى ، بحيث تنتظم الضحية المسحوقة ترساً في آلة مطبعة للجلاد (البوفيه) ..

ونلمس هنا أثر موتيف التحقيق ، الذي نبت عليه ، مثلاً ، مسرحية يونسكو « ضحايا الواجب » (١٩٥٤) التي كانت مسرحية « الدرس » نوعاً من الإرهاس لها^(٢٩) . وفي « ضحايا الواجب » يتعرض البطل للتعذيب والتحقيق كي يفضى بمعلومات عن شخص لا يعرف عنه سوى اسمه . أما في الدرس ، فالأستاذ يقهر تلميذته ويحشورأسها بعلم غريب في منطقته ، ويعد أن تستسلم له فكراً ، يفتصبها ويقتلها .

وكما كان المفتش في « ضحايا الواجب » يتحول إلى الأب وإلى المفتش العام ، فإن كتاب المسرح العبثي المصري استخدموا تبدل الهوية للدلالة على إحكام القبضة البوليسية للحكم في الغالب ، ففى (مسافر ليل) نجد أن المحصل هو نفسه كل من يشغل درجات السلم السلطوى (والتي تُحسب بالسترة) حتى نكشف أنه هو نفسه رأس السلطة ، عثري السترة^(٢٤) . وفي (البوفيه) يتحول مدير المسرح الذي يستجوب المؤلف إلى محقق ورقب .

أما تقنية التكرار في الحوار والمشاهد التي كان يونسكو من أكثر من استخدمها للدلالة على الخواء ، ولنقد المنطق المفرغ ، وللإضحاك ، فقد انتقلت إلى مسرح العبث المصري على نحو ما نجد في (الوافد) لميخائيل رومان ، حيث تتكرر مشاهد التحقيق مع الوافد بالبنية نفسها والألفاظ نفسها أحياناً ، لندرك أن كل العاملين في اللوكائندة مجرد تروس في عجلة النظام ، التي تطحن من لا يدخل في حظيره^(٣٥) .

والملاحظ أن هذه التقنيات وغيرها مما استعاره كتابنا عن مسرح العبث الأوروبي ، وظفت على الأغلب لخدمة عرض موضوع قهر السلطة بمختلف صورته ، ونقد النظام من هذا المنظور ، وأحياناً لنقد البيروقراطية وسلطتها ، وهى على كل شكل من أشكال القهر ، في حين أن هذه التقنيات ساهمت في التعبير عن مضامين أوسع وأكثر تشابكاً في الغرب . فالتكرار عند يونسكو نظرة للعالم تسجل اللامعنى ، وضباب ملامح

أو متهمهم فاقد للمعنى . ولعل في العاملين العبيث لعبد الصبور مثلاً لدى الصدمة التي تلت ١٩٦٧ . ولم يكتب عبد الصبور مسرحاً بوصفه رد فعل مباشر للمعركة ، مما كان ينذر (أو يبشر) بأعمال شبيهة بما نجده في مجموعة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ من كابوسية ، بل اجتبر التجربة وعبر عنها بهدوء تحت ستار العيث ، فينتهي الحدث بأن يقوم الديكتاتور المتقنع في ملابس محصل القطار بقتل المسافر ليلاً ، ويقتل كل شيء في واقع الأمر . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يعلم الراكب أنه قد خدع وأن ماضيه عطاءً من المحصل (الديكتاتور) لم يسفر إلا عن خديعة كبرى . وفي الأميرة تنتظر ، ينتهي الأمر بأن تقرر الأميرة العودة إلى قصرها ، بعد مقتل المعتصب (الديكتاتور) لتعيد نظام حكم أبيها الملكي ، وتتلقى فروض الولاء من الشعب . وإذا كان عبد الصبور قد قتل الجميع في مسرحيته فإنه قد شطب عشرين عاماً من عمر مصر ، ليعيد أميرة على العرش ، ويجعلها تقول : « اغلقوا الباب على الماضي » .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد صور عبد الناصر ، بوصفه ديكتاتوراً في مسرحيته « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » ، فإنه قد قام برثائه بعد موته في ديوانه « تأملات في زمن جريح »^(٣٠) . وربما يفسر لنا هذا التناقض أزمة متقنين عديدين في الستينيات ، كانوا مزقّين بين اقتناعهم بخطاب النظام حول العدل الاجتماعي والاستقلال . . إلخ ، وبين ممارسته القمعية . ونحن نشير إلى هذه الأزمة ، لأنها هي التي تحدد الإطار الذي أفرز مسرح العيث المصري : التناقض العجيب العبيث بين خطابي العدل والقتل ، الخطاب الذي أسهمت تقنيات العيث في إبرازه وإدائته ، فاضحة المسافة بين صورة المجتمع الفاضل المثالي وإنجازاته التي تستوجب الاحترام وتنفي الشعور بالعبث ، لأنها تبعث الأمل ، وبين ممارسات الحكم البوليسي التي يتحابل عليها المسرح لينقدها باستخدام تقنيات العيث . ومن هنا صار خطاب العيث سياسياً بحثاً في مصر ، محدوداً بوجهي النظام في الستينيات .

ولهذا أيضاً لم يتسع مفهوم العيث ولا تقنياته ليشمل تياراً بالمعنى المفهوم كما حدث في الغرب ، لأنه غرس في غير أرضه الفكرية والتاريخية . وربما فسر لنا هذا أن جميع من كتب

ولأن مسرح العيث المصري استعار تقنيات ولم يتمثل النظرة الفلسفية التي ولدتها ، فأحياناً كان خطاب المسرحية ، الموسومة بأنها عيث أو لا معقول ، لا يعدو أن يكون امتداداً لقضية تشغل الكاتب قبل لجوئه إلى العيث ، ولا يفعل الكاتب في مثل هذه الحالة سوى أن يضيف بعض الوصفات العبيثة فقط ، ومثال ذلك توفيق الحكيم في (باطالع الشجرة) ، فهو يواصل طرح قضية علاقة المبدع بالمرأة ، خاصة تلك التي تعطله عن إبداعه ، وهي قضية شغلت بال الحكيم في أكثر من عمل ، منذ (بيجماليون) (١٩٤٢) . وهي قضية لا علاقة لها بمضامين العيث في الغرب (ولا في مصر) وربما وجدنا لها صدى عند ثوبيه في مسرحيته (كابتن بارا) .

ونحن نزعم أن الحكيم قد أثار الزوابع التي أسلفنا ذكرها ، حول مسرحيته ، ليتجنب اتهامه من قبل النقاد الملتزمين بأنه منفصل عن مجتمعه في برج عاجي ، في زمن كان اعتناق مبدأ الفن للفن أو ممارسة الفن المتفلسف في عالم المثل يرقى لدى البعض إلى مرتبة الجريمة . ولكن الحكيم قد ضمن مسرحيته تلك نقداً سياسياً في الخلفية . فهو ، وإن كان قد تخفى خلف قناع التاريخ في « السلطان الحائر » يدعو الحاكم إلى الالتزام بالشرعية ، لقد تخفى خلف دخان العيث مستخدماً تقنيات مثل حوار الصم ، وتداخل الحوارات المختلفة ، وتداخل الأزمنة المختلفة ، بالإضافة إلى الصورة الرمزية (الزوجة السحلاة / وشجرة الفن) ليغطي على صورة المحقق الذي ينصح الزوج القاتل بعدم الإبلاغ عن غياب زوجته (القتيلة) ويود أن يفتش شجرة إبداع الزوج بحثاً عن جريمة^(٣١) .

أزمة العيث :

وهكذا نجد أن مسرح العيث كان حلاً لا بأس به بين الكتاب المختلفين مع النظام ، سواء أكانوا يميناً أم يساراً ، فقد مكّنهم هذا المسرح من النقد مع اتقاء الرقابة ، خاصة بعد هزيمة ٦٧ وانهار البناء الجميل الذي كان نصب الأعين . ولكننا نجد صدى العيث أقوى في الشعر (عبد الصبور مثلاً) والقصة (نجيب محفوظ « تحت المظلة ») حيث نجد صورة لعالم مفكك

يبحث على أكبر قدر من الوضوح في الإسقاط ؛ وربما كان السبب في ذلك انصراف الجمهور عن هذا القالب المسرحي ، أو أن موجة العبث قد نضبت تماماً في السبعينيات في أوروبا ، وانجته كتابها عموماً إلى الوضوح في التعبير عن أفكارهم والاقتراب مرة أخرى من أشكال أقل راديكالية ، وصارت تقنيات العبث بدورها كلاسيكية ، وقلت أعمال يونسكو ويكييت (واننجر آدموف) .

ولأن العبث ارتبط بأسماء معينة في أوروبا ؛ ولأنه ارتبط في مصر باستعارة تقنيات هذه الأسماء ، فنحن نجد أحياناً ، أصداءً تتخلف عن فترة الستينيات ، تستعير تقنيات لم ترتبط مباشرة بالفورة الأولى لمسرح العبث الأوروبي ، وإن استخدمها بعض كتاب العبث ، ومع ذلك فالتوظيف عندنا يظل سياسياً محضاً . ونجد ذلك في مسرحية على سالم « الكلاب وصلت المطار » التي قدمت على المسرح عام ١٩٨٥ ، ويستعير فيها تحول الناس إلى خراثيت عند يونسكو ليصير الناس كلاباً مسعورة . والإشارة السياسية والاجتماعية في غير حاجة إلى تعليق (٣٣) .

ونجد حالة نادرة ، ولكنها ليست فريدة ، هي ظهور مسرحيتي محمد سلماوى « فوت علينا بكره » « والى بعده » (عام ١٩٨٣ عن دار الوفاء - القاهرة) مثلاً حيث نلاحظ انسحاب بعض ما ذكرنا عن مسرح العبث المصرى في الستينيات على تلك الحالة ، فاهم السياسى اجتماعى فى الأساس ، يناقش عبثية المنطق البيروقراطى المهيمن على الأقدار ، معتمداً على تقنيات وموتيفات من كلاسيكيات العبث مثل مشهد الدوران المراقص حول الضحية قبل الذبح/الاغتصاب الذى نجده فى « الدرس » لـيونسكو . لكن العبث عنده لا يرقى إلى مرتبة النظرة المتكاملة للعالم ، حتى إن كانت سياسية فى أساسها . ولذا نجده يتحول عن العبث بعد ذلك ليكتب مسرحيات سياسية تستلهم التاريخ « سالومى » والفانتازيا (اثنين تحت الأرض) ليستقصى هوماً سياسية بشكل أكثر جلاءً . لكن هل هذا اللجوء بمبته مراوغة الرقابة أم الإفلات من المباشرة التى تنذر بالخطابية والفجاجة ؟ فى ظل

ما أسميناه بمسرح العبث المصرى بدأوا وانتهوا كتاباً لأشكال تقليدية من المسرح ، لأن العبث كان إما « موضة » أو وسيلة (لا غاية) للنقد السياسى ، فى حين إن معظم من كتب مسرح العبث فى أوروبا قد بدأوا كتاباً لهذا اللون فى ظل ظروف معينة وثقافات متعددة ، ثم تطور كل منهم فى اتجاه ربما اختلف تماماً عن ما أطلق عليه فى البداية مسرح عبث ، مما حدا بمارتن ايسلين إلى أن يطلق على المرحلة الثانية من أعمال هؤلاء المسرحيين « ما بعد العبث » ليصف التطور (والتعقل) الذى لحق بها من أواخر الخمسينيات إلى الستينيات ، وليميز بين هذه المرحلة ومرحلة الخمسينيات المبكرة (٣٤) .

ولكننا نظن أن كتاب الغرب قد مروا بمرحلة هدم ليصلوا إلى مرحلة بناء : هدم تقاليد مسرحية بالية ؛ هدم ظروف إنتاج معينة شكلت السلعة المسرحية ؛ هدم مفاهيم فكرية وقوالب اللغة ، والمنطق ، وطرح تساؤلات حول مصير الإنسان والعالم بعد أهوال الحرب الثانية ، ثم بدأ كل منهم يبنى العالم الذى يتمثله ، فانجته آدموف الى المسرح الملتزم على شاكلة بريخت ليعبر عن أفكاره الاشتراكية ، وكتب يونسكو مسرحاً خفت فيه نبرة الغموض والتشابك ليعبر فيه بوضوح عن قلقه إزاء قهر الموت ، وقهر الشمولية ، وقهر الوحدة للفرد فى بناء قريب من المسرح التقليدى فى روحه .

أما فى مصر ، فتصور أن التوقف عن كتابة العبث يرجع إلى أنه لم يشكل منبعا أصيلاً للإبداع (٣٥) . وسرعان ما استنفذ أغراضه . ولذلك نجد كتابه قد عادوا للإشارة إلى السياسى بالرمز أو بالفنّاع التاريخى أو الأسطورى . نجد عبد الصبور يناقش قضية السلطة والشرعية وعلاقة المثقف بالحاكم من خلال شخصيات تاريخية وشعبية ، ونجد على سالم يعود إلى السياسى باستعارة التاريخ الأسطورى والخيال لينقد حكام الصدفة وجمود النظام البيروقراطى (كوميدى أوديب ، عملية نوح) ، أما ميخائيل رومان فيستلهم التاريخ المعاصر (ليلة مصرع جيفارا) .

وربما كان السبب أن مرحلة الأزمة الستينية ثم انفراجها المأساوى بعد ١٩٦٧ قد أنضج القضية السياسية التى يدافع عنها المسرحيون بشكل لم يعد يحتمل تعقيدات العبث . بل

إن عدم نهيب الساحة لاستقبال مسرح العبيث في الستينيات فنياً وفكرياً ، لا يعنى أن هذا المنع المسرحى قد استنفذ أغراضه نهائياً في مصر ، فربما نشأت ظروف موضوعية تسمح بإنتاجه لا سيما مع التطورات الاقتصادية « السوقية » المواكبة لازمتى حرب الخليج ومشكلة فلسطين بالإضافة إلى لبنان ، وتثبيت أحادية القطبية العالمية . وربما دعانا هذا إلى أن نتوقع ظهور تيار عبثى شامل في الفن العربى عموماً ، قد يأتى يوماً من العراق وفلسطين ولبنان وما حولها . ولذلك ، ربما يكون من السابق للأوان أن نقيم ظهور مسرحيتى سلماوى . هل تنتميان إلى أعمال ظهرت متأخرة على موعدها عقداً ، أم أنها متقدمة على غيرها عقداً ؟

انفراجة رقابية نسبية ؟ أظن أن الإجابة عن هذا السؤال تضع سلماوى في سياق كتاب العبيث المصريين ، وتميزه عنهم في آن . هكذا ، نجد أن تأثير موجة العبيث لم تتجاوز - في مصر - أن تكون استعارات محدودة ببعض التقنيات في زمن محدود بعند الستينيات تقريباً . فلم تمتد بعده ولم تؤثر في النظرة إلى المسرح أو في أسلوب الكتابة . وربما زاد من هذا التهميش أن المسرح غير التجارى في أزمة ، تشمل التأليف والإنتاج والرقابة والجمهور ، وهي أزمة تتفاقم منذ السبعينيات إلى اليوم ، ولا يقطعها إلا ومضات شهب في ليل حالك ، بحيث لا يوجد مسرح بالقدر الكافى الذى يتبدى فيه تأثير تيار شديد الخصوصية كتيار العبيث .

الهوامش:

١ - انظر : محمد عزيزة . الإسلام والمسرح . ترجمة د . رفيق الصبان ، القاهرة ، كتاب الهلال ، أبريل ١٩٧١ .

٢ - نستعمل تعبير مارتين إيسلين الذى يشير لحركة المسرح الجديد التى ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية في أوروبا ، والتى أطلقت عليها تسميات عدة ، وتباينت الآراء في تاصيلها وتصنيف كتابها . وحتى لا تنوء في الخلافات على الأسماء وحرصاً على الوضوح في إشارتنا ، نستخدم أشهر التسميات على عواهنها ، لا سيما أنها فضفاضة بما يتسع للظاهرة بمعنى عريض .

- انظر : حول تسميات مسرح العبيث المختلفة :

ليونارد كابل برونكو . مسرح الطليعة . المسرح التجريبي في فرنسا . ترجمة يوسف إسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ . جورج ولورث - مسرح الاحتجاج والتناقض - ترجمة عبد المنعم إسماعيل - القاهرة مكتبة مدبولى ١٩٨٠ .

انظر أيضاً : Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, Garden City, New York. Anchor Books. 1961.

والواقع أنه لا يوجد اتفاق على التسميات أو التعريفات أو الكتاب الذين يندرجون تحتها . فالأقرب إلى الصواب أن نحاول القيام بدراسة تقابلية لبعض النماذج التى نتناولها بالدراسة ، والتى نجم عنها تحت مصطلح غير دقيق هو : العبيث ، حتى نتبين ما إذا كانت هذه النماذج تشبه جزئياً أو كلياً ، النماذج الأوروبية ، آخذين في الاعتبار تصنيف النقاد وتصريحات المؤلف .

٣ - انظر : نادية بدر الدين أبو غازى : قضية الحرية في المسرح المصرى المعاصر ١٩٥٢ - ١٩٦٧ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ .

٤ - ل . ك . برونكو (سبق ذكره) ص ١٠ - ص ٤٣ .

٥ - انظر مثلاً : آلير كامو - أسطورة سيزيف - ترجمة أنيس زكى حسن - دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٧٩ .

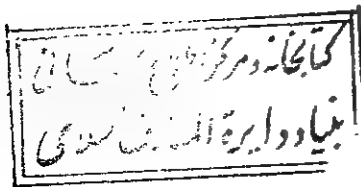
٦ - نادية بدر الدين أبو غازى (سبق ذكره) هامش ص ١١٦ .

٧ - انظر : Martin Esslin, Au Delà De l'ABSURDE

٨ - توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة - القاهرة - مكتبة الأدب طبعة ١٩٧٦ . انظر المقدمة ص ٨ : ٣٢ .

٩ - محمد مندور - مسرح توفيق الحكيم - القاهرة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - بدون تاريخ - الطبعة الثالثة . انظر : يا طالع اشجرة بين الرمزية واللامعقول ص ١٦٧ : ١٦٩ .

١٠ - توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة - (سبق ذكره) ص ٩ .



- ١١ - انظر مثلاً
خيري شلبي - في المسرح المصري المعاصر - القاهرة - دار المعارف - مكتبة الدراسات الأدبية رقم ٨٢ - ١٩٨١ ص ٨٥ .
فؤاد دواردة - في النقد المسرحي - القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والبناء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة - بدون تاريخ - ص ٤٠٦
- ١٢ - توفيق الحكيم - الطعام لكل فم - القاهرة - مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ - ص ١٦٠
- ١٣ - نفسه - ص ١٥٧
- انظر كذلك : توفيق الحكيم - ملامح داخلية - القاهرة - مكتبة الآداب - ١٩٨٢ حوار مع ألفريد فرج ص ٩٠ - ١١٧ . انظر ص ١٠٠ - ١٠٤
- ١٤ - محمد مدور (سبق ذكره) - انظر : « الطعام لكل فم » ص ١٧٧ - ١٧٩ « والطعام لكل فم بين النص والإخراج » ص ١٨٠ - ١٨٣ .
- ١٥ - توفيق الحكيم - الطعام لكل فم (سبق ذكره) ص ١٥٧
- ١٦ - نفسه ص ١٥٣ .
- ١٧ - صلاح عبد الصبور - مسافر ليل - القاهرة - دار الشروق الطبعة الرابعة - ١٩٨٦ ص ٥٩ .
- ١٨ - انظر توفيق الحكيم - مقدمة يا طالع الشجرة (سبق ذكره) كتبت المسرحية عام ١٩٦٤ .
- ١٩ - انظر توفيق الحكيم - الطعام لكل فم - (سبق ذكره) التذييل ص ١٥٣ - ١٦٨ .
- ٢٠ - خيري شلبي (سبق ذكره) ص ٨٦ .
- انظر : ميخائيل رومان - الوافد - القاهرة - (وزارة الثقافة - سلسلة المسرحية - العدد ١١ - د . ت)
انظر كذلك : علي الراعي - المسرح في الوطن العربي (الكويت - عالم المعرفة ٢٢٥ - يناير ١٩٨٠) ص ١٥١ - ١٥٨
- ٢١ - نادية بدر الدين أبو غازي (سبق ذكره) ص ١٧٦ .
- ٢٢ - انظر :
Eugene Ionesco, Ce Formidable Bordel! Gallimard, Paris, 1973
أيونسكو - ماكيت - ترجمة د . هدى وصفى - مهرجان المسرح التجريبي الثاني - القاهرة ١٩٨٩ .
- ٢٣ - عن ضحايا الواجب انظر : ل . ك . برونكو (سبق ذكره) ص ١٥٤ - ١٥٦ وعن الدرس انظر (نفسه) ص ١٢٤ - ١٢٦ .
- ٢٤ - انظر : فؤاد دواردة - صلاح عبد الصبور والمسرح القاهرة - هيئة الكتاب - المكتبة الثقافية - ٣٦٥ - ١٩٨٢ ص ٦٥
انظر كذلك : سمير سرحان - مسافر ليل ، الضحية والجلاد - مجلة المسرح - القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة وهيئة الكتاب - العدد الخامس - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٣٤ - ٣٨ .
- ٢٥ - انظر : فاروق عبد الوهاب - من مكتبة المسرح : عرض الليلة نضحك والوافد (مجلة المسرح عدد ٣٢ - أغسطس ١٩٦٦ ص ٧٨ : ٨١) .
- ٢٦ - عن جان جينيه انظر : ل . ك . برونكو (سبق ذكره) ص ٢٣١ - ٢٥١ . وعن (الأميرة تنتظر) انظر : لويس عوض - الحرية ونقد الحرية - القاهرة الهيئة العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ ص ١٣٠ وما بعدها .
- ٢٧ - انظر مثلاً : شوقي عبد الحكيم - ملك عجوز ومأس أخرى - القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - الكتاب الماسي بدون تاريخ - وخاصة المقدمة بقلم يحيى حقي عن حوار شوقي عبد الحكيم ص ٧ .
انظر أيضاً رحلة خارج السور لرشاد رشدي . الأعمال الكاملة - القاهرة - افنية المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ - الفصل الثاني ، المنظر الثاني مثلاً .
- ٢٨ - كذلك استلقت نظر كتاب العبث المصريين تيمات جديدة ولدت تقريباً مع مسرح العبث الأوروبي مثل تضخم الآلات والسلع وسيطرتها وخنقها للشعر . نجد من ذلك شيئاً عند ميخائيل رومان . انظر : خيري شلبي (سبق ذكره) ص ٨٥ .
- ٢٩ - انظر : وليد الخشاب - يا طائع الشجرة والخطابات المتداخلة - أدب ونقد ٦٧ - مارس ٩١ - ص ١٢٨ - ١٣٢ .
- ٣٠ - صلاح عبد الصبور - تأملات في زمن جريح - القاهرة - دار الشروق الطبعة الثالثة - ١٩٨١ - الفصيلة بالعنوان نفسه .
- ٣١ - Martin Esslin, Au Dela De l'ABSURDE (سبق ذكره) .
- ٣٢ - انظر عبد المنعم إسماعيل - مقدمه كتاب « مسرح الاحتجاج والتناقض » (سبق ذكره)
- ٣٣ - فؤاد دواردة - مسرح ٨٥ - دار الغد - كتاب الغد ٢ - القاهرة ١٩٨٦ « على سالم يتصدى لهجمة الكلاب المسعورة » ص ١٧٣ - ١٨٣ .

الفعل المسرحي وسؤال الحرية في مسرح ميخائيل رومان*

حازم شحاتة

١ — مدخل

١ — ١

أجل دراسة خطابها الاجتماعي ضمن الرؤية العامة
لمسرح الستينيات من ناحية ، ودراسة الأساس الاجتماعي
والفني الذي أنتجها من ناحية أخرى .

وفي إطار مشكلة الحرية ، تناول كتاب المسرح المصري
فكرة العلاقة بين « الحاكم » و « الشعب » ، بعد أن بات
واضحاً أن مسافة ما تفصل بين الشاعر الذي تطرحه السلطة
وواقع « الجماهير » . ورأى كتاب المسرح أن تلك المسافة هي
نتيجة انعزال الحاكم عن شعبه . وعولج الأمر على أن عبد
الناصر زعيم ثوري طامح إلى التنمية والاستقلال عن نظام
الراسالية العالمية . ولكن المشكلة — في نظر هؤلاء — كانت في
عدم التحام « الزعيم » بالقاعدة بسبب « الحاشية » التي تحيط
به :

« وما هم أولاء عابليكه يحيطون به ، وخلفهم عصابة
يدفعون ، لقد عزلوه على قمته ، فليس يرى غير ما
يرغبون له أن يرى »^(١) .

ومسرحية الفتي مهران لعبد الرحمن الشقراوى هي المسرحية
الأساسية التي تكشف عن الوعي الممكن للكتاب في هذه

لا بد من طرح السؤال النقدي مرة أخرى على مسرح
الستينيات وعدم الاستسلام للإجابات السابقة ، وذلك
للقوف على حقيقة الهالة التي أحاطت بها — وما زالت — كثير
من الكتابات النقدية ، التي جعلت من نصوصه نصوصاً
مقدسة . إن أول إجراء نقدي في رأيي يجب اتخاذه نحو هذه
المهمة ، هو دراسة الشكل والتقنيات المسرحية المكونة له ،
ليس بوصفها دليلاً على مهارة الكاتب من عدمها ، بل من

• ميخائيل رومان (١٩٢٢ — ١٩٧٣) كاتب مسرحي مصري ، ظهرت
أولى مسرحياته (الدخان) على المسرح القومي عام ١٩٦٢ وهو في
الأربعين من عمره ، وخلال أحد عشر عاماً كتب سبعة عشر نصاً
مسرحياً ، لم ينشر منها سوى سبعة نصوص والباقي مازال مخطوطاً لدى
الأصدقاء والفنانين والباحثين والنقاد الذين اهتموا بمسرح ميخائيل
رومان ، وتعتمد هذه الدراسة على النصوص المنشورة فقط ، ونص
واحد غير منشور هو المأجود (عام ١٩٦٦) (انظر قائمة المصادر)

كان الخطاب المسرحي الناتج عن هذه الرؤية يتشكل عبر عدة تقنيات أساسية، شاعت في مسرح الستينيات بعد أن ساعدت تقاليد المسرح في تلك الفترة على شيوعها.

وكانت الخطبة الطويلة المنفردة من أهم هذه التقنيات التي شاعت تحت اسم «المونولوج»، يلقيها البطل من فوق منصة عالية موجهاً حديثه إلى الجمهور. وكان الإخراج المسرحي لمشهد الخطبة يعتمد على تصدير Foregrounding^(٥) البطل للمنصة، إما عن طريق المكان بوضعه في المنطقة الساخنة من الخشبة (كان لبعض النصّات لسان يتحرك مقاعد المتفرجين) أو وضعه في دائرة ضوئية عازلة له عن بقية الشخصيات، تحدد مجال رؤية المتفرج، وتقتصر رؤيته على البطل وحده. وقد ساعد على كتابة «المونولوجات» تقاليد النجم المسرحي وتمحور المسرحيات حول بطل وبطلة، ثم تقاليد التمثيل الكلاسيكي والمسرح الكلاسيكي التي تدور حول شخصية رئيسية.

وقد كان الخطاب المسرحي هذا غريباً، يحتفظ للكاتب بموقع متميز علوي، يوجه خطاباً مشوباً بالوعظية والحكمية في بعض المسرحيات، ويجعل من البطل، (الذي هو عادة قناع الكاتب) معلماً وناصحاً للسلطة والجمهور معاً. وقد شاعت، في مسرح الستينيات، تقنيات بريشتية، مثل الكورس، والراوي الذي يقدم تعليلاً وشرحاً لأفعال الشخصيات (البطل بالأساس)، وللشخصيات داخل المسرح. وهي تقنيات تسمح باتخاذ الموقف الغيري، التعليمي، كما تسمح بخلق قناع للكاتب ليقول من خلاله آراءه المباشرة بعد مصادرة الحريات التي اتسمت بها تلك الفترة، خاصة حرية الرأي.

ولا نلن أن العودة إلى التراث والتاريخ بعيدة عن تقنية القناع بهذا المعنى وتلك الوظيفة (كان القناع من التقنيات الأساسية في الشعر السنتيني أيضاً)، كما لا يمكن فصل تلك التقنيات عن المجال الدلالي للمسرحيات التي استخدمتها، فالحرية والعدل الاجتماعي والقهر والخوف هي الأفكار الرئيسية التي دارت حولها هذه المسرحيات على اختلاف المعالجات المسرحية لهذه الأفكار. ولكن ليس من الصعب

الفترة لمشكلة الحرية. فجاعة الفتوة المعارضة ترسل واحداً منها لمخاطبة السلطان مباشرة، نصيحاً ولفناً إلى الخطر الحقيقي الذي يتهدد به ومن ثم يتهدد الأمة:

مهران: قل له.. إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب، فما عاد لسان ينطلق بسوى الكذب، وما عاد جنان بعد يهجس بسوى الزيف وهذا كله من حصاد الخوف. هذا الخوف منك، تجعل الناس كأعواد تردد كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء. إن هذا الخوف منك هو لن يهدم غيرك، فاعتراض صارخ عن يحبك هو خبر ألف مرة من رضى كاظم غيظ يرهبك^(٦).

ذلك الخوف وتلك العزلة هما اللذان يقيم عليهما على سالم مسرحيته الشهيرة إنت التي قتلت الوحش عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧. وقد شكلت بنية:

العزلة - القهر ← الخوف - الهزيمة.

مسرحيات نالبة للفتى مهران، منها: بلدي يا بلدي لورشاد رشدي، باب الفتوح لمحمود دياب، وهي بنية كانت تعالج المشكلة الاجتماعية من منظور أن «الشعب» كتلة واحدة غير متمايزة، وذات تجانس طبقي يعبر عنه بكلمات مثل الناس، الجماهير، الشعب، يسيطر عليه حاكم وحاشيه^(٧).

ونجد رؤية مختلفة عند كاتب مثل ميخائيل رومان، ووعياً يمكننا تخالفاً للوعى الممكن الشائع في كتابات تلك الفترة. ففي الزواج التي كتبت في أغسطس ١٩٦٧ (وعرضت في الموسم نفسه بعنوان العرض الحالى) نجد أن الهزيمة مرتبطة بصعود طبقة جديدة، غير وطنية، مرتبطة بأوروبا، بل تسعى لأن تكون مصر قطعة من أوروبا. ويدور الجزء الثاني من المسرحية أمام الأوبرا التي بناها الخديوي إسماعيل أول لبنة في مشروع مصر قطعة من أوروبا. وقد منعت هذه المسرحية بقرار من وزير الثقافة آنذاك^(٨).

٢ - الفعل المسرحي

٢ - ١

تطلق هذه الدراسة ، إذن ، من أن أزمة القيم لا تظهر في الحوار المسرحي فحسب بل في التقنيات والأشكال ، وفي البنى التركيبية للنص . وسنقوم بتحليل هذه التقنيات وقراءة خطابها ، ثم نصوغ في النهاية مفهوم الحرية ورؤية الكاتب لهذه الأزمة على نحو ما تظهر في خطاب التقنية .

وسعيًا إلى هذا الهدف ، يتأسس التحليل على مفهوم « الفعل المسرحي » . وهو مفهوم يدرس كل علامة مسرحية - بما في ذلك بنية المشاهدة - باعتبارها شكلاً من أشكال الفعل ، وذلك على النقيض من مفهوم الحبكة التقليدي الذي يتمشى إلى فلسفة ترى الوجود عبر ثنائية الفكرة والصورة ، أو المثال والمادة ، أو الجوهر والماهية ، أو المضمون والشكل . إن مفهوم « الفعل المسرحي » يلغى هذه الثنائية ، لأنه لا شيء وراء الصورة (أو أمامها) ، بل هي الفعل ذاته .

والفعل المسرحي مفهوم يرى النص المسرحي على أنه النص الخام الذي يحتاج إلى عملية « سمطقة »^(٦) فيقوم القارئ بترميز الكتابة لتحويل الوقائع النصية إلى وقائع مسرحية . وهي عملية إبداعية يقوم بها مبدع العرض المسرحي مثلما يقوم بها قارئ النص . ويظل النص المكتوب / الخام قادراً على توليد أنساق مسرحية (بصرية وسمعية) مختلفة باختلاف القارئ / القراءة .

الفعل المسرحي هو الوقائع المسرحية في النص ، فكل ما على المسرح « علامة » هي نفسها فعل مسرحي ، إذ لا يجب النظر إلى الفعل المسرحي على أنه « كل » ينزل النص الأدبي إلى معادل أيديولوجي - كما يجذر موكروفسكي - أو كما ينظر الفعل « الدرامي » دائماً إلى النص للمسرحي باعتباره حاوياً لمعنى ثابت ، قار في النص ، على القارئ أن يبحث عنه ، وعلى المخرج المسرحي الالتزام به على أنه قانون حتمي يفرضه النص . وهذا الفهم للنص خلق مؤسسة أدبية في النقد المسرحي اهتمت بمضمون الصل مهمة الشكل (مهمة المسرح) . وأخذ النقد يبحثون عن غاية نهائية يسعى النص

ملاحظة أن المعالجة كانت تقدم الأفكار المجردة عن طريق الخطاب المباشر أحياناً والميل نحو التصريح بها لفظاً ، فاحتاج الكاتب إلى تقنيات تعينه على هذا التصريح ، مما يتيح لنا وصف هذه الأعمال بأنها مسرحيات مكتوبة قبل أن نكتب .

١ - ٣

لم يكن المسرح الستيني ، ولم يكن المجتمع المصري في الستينيات كلاً متجانساً بحيث يمكن الحديث عن رؤية واحدة أو بنية نصية واحدة ناشئة عن بنية اجتماعية محددة يعاير بها الوعي الممكن لدى كتاب هذه الفترة ، وإنما يمكن الحديث عن سمات مشتركة ، آخذين في الاعتبار المسرحيات والكاتب الذين خرجوا عن الشائع وتميزوا بسمات مغايرة ، مثل صلاح عبد الصبور ، وميخائيل رومان .

فعند ميخائيل رومان لن نجد أي عودة للتراث أو حتى الإحساس بالجو التاريخي (سوى في مسرحية واحدة هي الليلة نصحك) . فالزمن في كل مسرحياته هو الآن ، ولكنه يشترك مع مسرح الستينيات في كون المونولوج إحدى تقنياته الأساسية ، فتنقية « المونولوج » لافتة عنده . هذا الاختلاف في الرؤية مع الاتفاق في بعض التقنيات ، يجعلنا نتساءل حول خطاب التقنية ، أو عن الكيفية التي تتجلى بها أزمة القيم في صورة تقنيات مسرحية . إن الخطبة الانفرادية (المونولوج) مثلاً ، تقنية استخدمها المسرح التعبيري والرومانسي والواقعي ، فهي قديمة قدم المسرح نفسه . ولكن هل تكرر هي نفسها في كل مرة ، وتحمل الخطاب نفسه والأزمة نفسها ؟ إن خطاب التقنية - فيما أتصور - لا يرتبط بالتقنية ارتباطاً لا ينفصم ، وإنما يتحدد ذلك الخطاب بشكل بارز تبعاً لوظيفة التقنية داخل نسق أو نظام أو بنية تأخذ عدة مستويات : المستوى الفني ، والاجتماعي ، والتاريخي ، بحيث تختلف الشحنة الأيديولوجية التي تحملها التقنية عبر تاريخها باختلاف ذلك النسق .

وفي هذه الدراسة محاولة لقراءة الخطاب الاجتماعي لتقنيات المسرح .

إذا كانت العلامة الواحدة تنتج عدة مفسرات لها حسب موقف المتلقى الثقافي ، فإن ذلك معناه أن المتلقى هو الذي ينتج الدلالة . فإذا كان منتج العلامة يسيطر على وظيفتها الأولى « العلامة المستقلة » فإنه لا يسيطر تماماً على وظيفتها الثانية « التوصيل » (وهما الوظيفتان التي يراها موكاروفسكي للعلامة) والاهتمام بالوظيفة الثانية « التوصيل » هو هدف تحليل العلامات هنا للوقوف على خطاها .

ولن نقوم بدراسة كل عناصر الفعل المسرحي (لضيق المجال) بل نكتفي بدراسة كل من :

- المنظر المسرحي .
- النص المرافق .
- خطاب اللغة .

٣ — المنظر المسرحي

في المنظر المسرحي نوضع الأشياء على المسرح بصفتها الأيقونية ، ولكنها في الوقت نفسه لا نكتفي بهذه الصفة ، فنصورة الأب المعلقة على الحائط أو طراز قديم لأثاث الغرفة قد تكون علامة على حضور الماضي ، أو دالاً على المستوى الاقتصادي لصاحب المكان . وكتب مبعثرة على المنضدة قد تنتج علامة مفسرة لها صفة المؤشر (إهمال الشخصية) وقد تكون لها صفة الرمز (كفر بالثقافة) وقد يوجه منتج العلامة المتلقى إلى هذه الصفة أو تلك . وقد لا يفعل .

وفي مسرح ميخائيل رومان ، يمكننا معالجة المنظر المسرحي على مستويين :

- المنظر المسرحي علامة كبرى .
- المنظر المسرحي علامات متعددة .

٣ — ١ المنظر المسرحي علامة كبرى .

(١) المستوى التقريبي .

هو المستوى الأولي للمنظر المسرحي ، الدرجة الصفر للعلامة ، المشوّل عن تحديد الأماكن التي تدور فيها الأحداث واختيار مفرداتها ، وهو اختيار دال على وعي الكاتب ولا ينبجو من الأيديولوجيا .

إليها ، ويستعين عليها بالحوار ويقاى عناصر الفعل « الدرامي » من حبكة وشخصيات وصراع .. إلخ .

وفي ظني أن الاهتمام بالكلمة وتقديس دلالتها ، بصرف النظر عن السياق ، يتوازي مع أيديولوجيا مؤسسة سياسية دكتاتورية اعتمدت على زيف الشعور وصدرت « الكلمة » باعتبارها الحقيقة ، دون السماح بتحليل آليات إنتاجها ، واستخدمت اللغة نفسها التي تستخدمها مختلف القوى الاجتماعية والسياسية في المجتمع المصري في الستينيات بحيث ظهرت السلطة الناصرية في تلك الفترة كما لو كانت تمثل جميع القوى . وكان لا بد من محاسبة المبدع على كلمته أولاً قبل محاسبته على فنه ، ومحاسبته على العمل الفني بوصفه كلا مناسكاً ، له سلطته ودكتاتوريته التي لا يمكن الخروج عنها .

٢ — ٢

من أجل دراسة الفعل المسرحي في نص ما نقترح دراسة الوقائع المسرحية في النص التي نراها متمثلة في « المنظر المسرحي » ، « النص المرافق » ، « بنية المشاهدة » ، « الإيقاع » ، « خطاب اللغة » ، « الفاعل المسرحي » ، « الوحدات التركيبية — المشهدية » ، « الممثل عليه » .

إن دراسة هذه العناصر باعتبارها تقنيات مسرحية دالة على خطاب الحرية ، يجعلنا نفق على وسائل الكاتب لمعالجة سؤال الحرية ، كما أنه يبعد التحليل عن أن يكون مجرد تحليل شكل منعزل .

وسيلتنا في تحليل هذه العناصر ، تحليل العلامات التي يتكون منها العنصر ، على أساس أن « كل ما على المسرح علامة » . وهو قول مأثور في سيميويكا المسرح ولكنه قول يحتاج إلى تفصيل : « فالأشياء لا توضع على المسرح لذاتها أي لمجرد صفتها الأيقونية ، وهي الدرجة التي نسميها الدرجة الصفر للعلامة ^(٢) « فالأشياء تكتسب سمات خاصة وصفات وعمولات لا تكون لها في الحياة العادية » ^(٣) ، ولكنها في الوقت نفسه تعتمد على السمات التي يعرفها المتلقى عنها في الحياة العادية ، لذلك لا يمكننا إنكار هذه الدرجة الصفر ، فوجودها في عالم النص يعطيها دلالة ، فلماذا لم تكن غيرها الموجودة هنا ؟

في البيت ينزل إلى الشارع « لا . لا واضح ما أقدرش أعمل حاجة هنا » . . . « لا لا جوا البيت مش ممكن ، الشارع أحسن » (المصدر - ص ١٥٩) وفي الشارع يتجمهر الناس حوله وهو يجادل العرضحالجي في كتابة شكوى عامة ، ويفشل في إقناع الجماهير بقضيته فتسخر منه . ويظل الأمر على هذا الحال إلى النهاية ، ويتحول الشارع إلى سجن كبير ، وخطوط التواصل مقطوعة ، ولكن حمدي يدخل تجربة عنيفة لقيادة الجماهير ، يستطيع بعدها أن يجد لغة مشتركة بينه وبينهم .

وفي إيزيس حبيتي يقرر حمدي وهو في شقته مواجهة مؤامرة سرقة المال العام التي يديرها مجلس إدارة المصلحة الحكومية ، وتساعد زوجته جمالات في اتخاذ ذلك الموقف الثوري « لا تبدأ بالمساومة ، البطولة لازم تكون مطلقة والاستشهاد كامل لازم تأخذ موقف إن شاء الله يكون الثمن إعدام . . » (المصدر - ص ٧٠) ثم تنتقل إلى مكان المواجهة ، الاختبار ، التجربة ، الحل . حيث ينجح حمدي في مواجهة مجلس إدارة المصلحة ، ويصر على رأيه في عدم التوقيع على القرار الذي يصنع المؤامرة . ولكن الأمر يصعد للسلطات العليا فينتقل إلى مستوى أعلى ، ومكان آخر ، واختبار أقمي ، وتجربة أعنف . إنه مكتب رجل المخابرات . وهنا ينهار حمدي ، ويفشل في الاستمرار على موقفه فتنتهي علاقته بزوجه .

ويظن حمدي في المسرحيات السابقة أنه حر يفعل ما يشاء ، يقرر ذلك وهو في شقته ، ثم يتم اختباره بالانتقال إلى مكان المواجهة ، أو ينتقل هو إلى مكان الحل حينها يكون في موقف الباحث عن الحرية ، ويغوص تجربة حقيقية لاختبار ذلك الحل . ويقف في مواجهة حقيقته بين القول والفعل . وعادة تنتهي المسرحيات بأن الحرية فعل قول فقط ، وليست فعل ممارسة ، وهي أول صيغة من صيغ سؤال الحرية عند ميخائيل رومان .

(ب) المستوى التضميني

للمنظر المسرحي وظيفة تضمينية ؛ علامة لها صفة المؤشر ، في كثير من مسرحيات ميخائيل رومان ، فهي مؤشر للمكان اليومي / المعيشي لفرد الطبقة الوسطى سواء في البيت أو في العمل .

ويعتابة الأماكن في المسرحيات سناحظان المكان المسرحي مكان خاص في البداية سرعان ما ينتقل إلى مكان عام . فالزجاج تبدأ في شقة حمدي ثم تنتقل إلى الشارع ، وفي إيزيس حبيتي تبدأ بشقة حمدي أيضاً ، ثم مكاتب العمل ، ومن بيت فريدة إلى مكتب رجل المخابرات ، وفي الليلة نضحك تبدأ من غرفة السلطان إلى حديقة القصر ، ومن بيت علاء إلى الحديقة نفسها .

ويصف المنظر المسرحي في هذه المسرحيات عدة أماكن يمكن تقسيمها إلى : مكان المشكلة ، مكان الحل (حيث المواجهة والتجربة والاختبار) وعلى مستوى الفعل المسرحي ينتقل البطل من مكان المشكلة إلى مكان الاختبار أو مكان الحل (كما تظنه الشخصية) لاختبار قدرتها على الفعل ، من مكان الفكرة إلى مكان الفعل . ففي للدخان تبدأ بشقة حمدي أيضاً ، ومن غرفة نومه نتعرف مشكلة حمدي : تدخل الآخرين في حياته ، إحساسه بالضيق وعدم وجود مستقبل ، إحساسه بالتشويق بعد أن أصبح مجرد سلعة في شركة الأحاض الكاوية ، فيلجأ إلى المخدرات ، حيث يمثل له الحصول على الأفيون هدفاً يومياً بديلاً عن أحلامه التي انهارت . تنتقل الأحداث إلى مكان آخر هو مغارة تاجر المخدرات حيث يمارس حمدي حرته (مكان الحل) وهو في الوقت نفسه مكان الاختبار ، حيث ترر حمدي أن يملك إرادته ويتخلص من تاجر المخدرات ، ولكنه بمجرد أن يصل إلى هناك يعطى تاجر المخدرات أداة القتل . والمغارة التي كنت عن أن تكون مكاناً للحل تحولت إلى مكان التجربة حيث يدخل حمدي في مواجهة مع تاجر المخدرات ، بعد أن رفض حمدي أوامر تاجر المخدرات بالزواج من تاجرة مخدرات يكون حمدي ستاراً لها . ويستمر حمدي على موقفه برغم العنف والاعتداء البدني عليه . وهي تجربة مهمة أعادت لحمدي جزءاً من إنسانيته ، ساعده على مواجهة انسحاقه أمام المخدرات .

وفي الزجاج يمثل الشارع مكان الاختبار حيث أراد حمدي أن يكتب شكوى ضد الفساد في المصلحة الحكومية التي يعمل بها ، فيعود إلى البيت مبكراً ، ليجد زوجته مشغولة بإعداد البيت لاستقبال صديقاتها من نساء « الطبقة الجديدة » كما يصفهن حمدي . وعندما يكتشف أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً

أما في المأجور فالمنظر المسرحي يضع ثلاثة أماكن على الخشبة، وهي مكاتب العمل في مصلحة حكومية، ويشكل الخشبة من ثلاثة مستويات: المستوى الأول هو مكاتب الموظفين حيث مكتب حمدي:

أما المستوى الثاني فهو مكتب مدير الإدارة: مكتب ضخم عليه تليفون ومنفذ بذراعين، والمكتب يتميز عن المكاتب الموجودة في مقدمة المسرح ببقائه المستديرة الغليظة.

أما المستوى الثالث فهو مكتب المدير العام: مكتب فاخر وعدد من التليفونات ودولاب حصرية.

والتفاوت بين المستويات الثلاثة واضح من وصف الأشياء، أو من الصفة الأيقونية لها، بصفتها ممثلة لأشياء خارج المسرح لا أكثر، ويقارن التلقف (المتفرج) بين صفاتها الفيزيائية فيتجسس دلالة التفاوت الطبقي. أما قارئ النص فإن الكاتب يوجهه إلى هذا التفاوت في تعليق مباشر «وقد يكون خلاف ذلك ولكن العلاقة الطبقة بين الوحدات الثلاثة ينبغي أن تكون واضحة». (المأجور - المصدر ص ١) وهي في الوقت نفسه إشارة للمخرج لتحويلها إلى معادل بصرى.

المنظر المسرحي إذن - في مستواه التضميني - يشير إلى الطبقة الوسطى وتفاصيل أماكن معيشتها اليومية، فهو ليس ذلك المكان المقدس الذي احتفل به معظم المسرح الستيني «ساحة قصر، صالة الحكم، جرن القرية... إلخ». إذ يصاغ الفعل من مفردات الحياة اليومية (أثاث الغرف، أدوات الطعام، موائد الطعام والمكاتب، الكتب، الصور العائلية، الأجهزة الكهربائية، الدوسيهات، الحضور والانصراف، التقارير الإدارية، ...) حيث المشكلة هي مشكلة فرد، أو لنقل تجليات المشكل العام على حياة الفرد. المنظر لا يبدأ من القضية الكبرى، أي الفكرة، بل من مشكلات حياتية دالة على المشكلة الكبرى. يبدأ من الواقعة اليومية، في رؤية مادية، غير مثالية، تخالفة لمعظم المسرح الستيني. وتلك هي التقنية الرئيسية التي يتميز بها كاتب مثل ميخائيل رومان في صياغته لسؤال الحرية.

وفي مسرحيات الدخان والزجاج وإيزيس حبيبي والخطاب والمأجور، يصف المنظر المسرحي مكان البيت أو العمل وصفاً تفصيلياً، باعتباره مكان الحلم / المشكلة، مكان حياة حمدي - بطل هذه المسرحيات - الذي هو مثقف برجوازي صغير يحلم بالحرية، ويدخله فعل الثورة ولكنه مؤجل دائماً. ويحرص المنظر المسرحي على رسم صورة دقيقة لمكان المعيشة. ففي «الدخان»، أولى مسرحيات الكاتب، نجد هذا الاهتمام بمكان الحياة اليومية.

إن مكان البيت في شارع ضيق وأصوات الباعة والجيران مسموعة. والمكتب الذي ليس سوى منضدة والكليم القديم والدولاب القديم، وغرفة الجلوس التي بها «طاقم طراز قديم»، والأثاث «كله من الطراز الذي كان سائداً في بيوت صغار الموظفين منذ عشرين أو ثلاثين عاماً» إشارات لبيوت الطبقة الوسطى في الستينيات والشريحة الصفراء منها بالتحديد. وفي الزجاج يصرح الكاتب بهذا البعد الاجتماعي للمنظر المسرحي منذ البداية:

صالة بيت من الطبقة الوسطى، ولكن قطع الأثاث القليلة المتناثرة توحي بوجود تطلعات طبقية لدى أصحاب هذا البيت، المكان خال فيما عدا مكتب - هو منضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شيء، وقد وضع فوقها المكتب الذي ينبغي أن يكون أمامها

(الزجاج - المصدر ص ١٤١)

وفي إيزيس حبيبي يجمع الكاتب بين البيت والعمل، فيصف لنا المنظر المسرحي أماكن شقة حمدي، مكاتب الموظفين، مكتب رجل المخابرات، منزل الراقصة وبيت فريدة - بيت عصري جداً (إيزيس حبيبي - المصدر ص ٣٧).

وفي «الخطاب»، نحن في بيت «هو» حيث يجلس وأصدقائه كل ليلة يلعبون الورق على «مائدة نحيفة القوام» و«المقاعد قديمة ونحيفة، ولولا الحذر عند استعمالها لتحطمت منذ زمن بعيد» (الخطاب - المصدر ص ٩٠).

(جـ) المستوى الأيديولوجي

في هذا المستوى تعمل العلامة بصفاتها رمزاً (بالمعنى السيميوطيقي) يتم التعاقد بشأنها بين منتج العلامة ومتلقيها من أجل إعادة إنتاجها مرة أخرى في فكرة . وفي هذا المستوى لا يقوم المنظر المسرحي - على الأقل في المسرحيات التي ندرسها - بمهمة التعاقد بمفرده ، بل من خلال علاقته بباقي عناصر الفعل المسرحي ، ولكنه يرشح مبدئياً لهذا التعاقد ، وتحاول عناصر الفعل المسرحي تأكيد (أو نفيه !) فمى المأجور يؤكد المنظر المسرحي التفاوت الطبقي (كما سبق) من خلال العلاقة المكانية بين المستويات الثلاثة « المهم أن الشكل الهرمي للمسرح يستحسن أن يكون واضحاً » . (المأجور - المصدر ص ١) وفكرة الهرم الطبقي هي إحدى الأفكار الرئيسية التي تصوغ الفعل المسرحي في مسرحية « المأجور » . وهي أيضاً أحد مظاهر مشكل الحرية ، إذ يصطدم حمدي بكونه موظفاً صغيراً ليس لرأيه قيمة ، وأنه ليس حراً في اتخاذ أى موقف من قرار مدير الإدارة الذي يدعو فيه الموظفين إلى التبرع بجنه واحد لإقامة حفل تكريم للمدير العام المعار للدولة عرية ، وأن للسلم الطبقي مداخل كبيراً من الجهاز البيروقراطي للدولة ، حيث تحول معظم أفراد الطبقة الوسطى إلى موظفين . وأصبحت الثقافة الرفيعة لبعضهم مجرد حلية زخرفية لا تفيد كثيراً (بل تضر أحياناً) في الصراع على الصعود إلى قمة الهرم . وفي نهاية الأحداث ، ومع هزيمة حمدي ، يصعد حمدي إلى المستوى الثالث :

حمدي : ... (يبدأ في الصعود) لا بد من الهرم وإن طال العناء . (يصعد) خطوة وراخطوه بعينيك ورجليك وضوافرك واسنانك . بالنفس مقطوع والقلب مليون رعب لازم توصل وموش مهم دمك يسيل ولا مهم كمان تقع من فوق الرمال جريح .. آه .. آه (يقف فوق مكتب المدير العام) آه النظر رائع . من فوق الهرم الأشياء والأشخاص . تبدو صغيرة . وعديدة . وحقية ...

(المأجور - المصدر ص ٧٧)

ونشكل الفراغ المسرحي على صورة هرم هو أحد مستويات فكرة الصعود الطبقي . ويضيف المنظر المسرحي

للتشكيل بعداً آخر هو العلاقة بين قمة الهرم وقاعدته . فمعظم الأحداث تدور في المستوى الأول ، ولكن ذلك لا يلغى وجود باقي المستويات . وينص الكاتب على ارتباط أجزاء الهرم بعضها ببعض ، ويضع الحلول البصرية التي تنتج المعنى الأيديولوجي للمنظر المسرحي :

ويبدو لي أنه من الممكن أن يكون جميع أبطال المسرحية في المسرح لا يغادرونه قط ، فيرفع الستار عنهم جميعاً وتنتهى في وجودهم جميعاً كتمير عن ارتباطهم معاً بمصير مشترك ، وفاعليتهم جميعاً في بعضهم البعض من البداية إلى النهاية .

(المأجور - المصدر ص ١)

وفي الوجد يصبح المكان استعارة كبرى لفكرة الدولة الشمولية ، فالمنظر المسرحي يصف لنا لوكاندة متسعة ، فسحة ، تعبيراً عن نفسية الوافد أو تصوره عن المكان .

فالمكان يتشكل حسب نفسية الوافد ، وهو الموقف النفسي الذي يبدأ به الوافد تجاه المكان ، ولكنه يكشف في النهاية أن المكان سجن كبير ، فالعناصر المسرحية الأخرى تنفى العلامة المفصلة للمنظر المسرحي (الاتساع) ، وهو الموقف النفسي الذي يجعل الوافد يظن أنه يتصرف بحرية في المكان ، وأن كل من في المكان تحت أمره ، فيختار المائدة التي يجلس عليها ، ويختار نوع الأكل الذي يجبه ، ثم يكشف أن ذلك كله ليس متاحاً ، وأن شروطاً أخرى وضعتها اللوكاندة لنزلائها ، فالوافد هنا (واسمه حمدي أيضاً) عكس حمدي في المسرحيات السابقة ، فهو هنا لا يعي بمكان المواجهة والاختبار ؛ مكان التجربة . إنه يدخل المكان باعتباره مكان الحل / الحرية فيكتشف أنه المشكلة . واللوكاندة ، بما أنها استعارة لنظام الدولة الشمولى ، فإنها تشيء العاملين فيها ، فالمشول والخير لا يعملان شيئاً سوى الضغط على زر في مقابلة بين

(ولا ضرر من الشطط طالما هما في بيتها) ، ولكن المشهد ينتهي برعب الاثنين عندما يذق جرس الباب :

جماليات : حد سمعنا .. اطفى النور (الجرس مستمر) .

حمدي : اطفئ أنت .

جماليات : إنت خايف .

حمدي : أبوه خايف .. اطفئ رُوحى .

(تسرع إلى مفتاح النور وتطفىء النور) .

(إيزيس حبيبي - المصدر ص ٧١)

وتيمة المكان المراقب ، وأن كل ما يقال تسمعه أو تعرفه الجهات المسئولة ، أو السلطة ، تيمة متكررة في مسرح ميخائيل رومان . ففي مسرحية الخطاب :

الثاني : أنا أراهن كل كلمة بتقال هنا بتوصله .

الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل على رجل بيسمع كل كلمة .

الرابع : ويمكن بيتفرج علينا ، شافنا . حوالينا بيسجل .

(الخطاب - المصدر - ص ١٠٢)

والتيمة نفسها في إيزيس حبيبي ، كما يدل الحديث السابق بين حمدي وجماليات ، وفي «المأجور» ، هناك دائماً جاسوس للمدير العام . وهي تيمة تحول المكان إلى سجن مادي ومعنوي .

إن تحول المكان الخاص إلى سجن مادي أو معنوي هو إحدى صيغ سؤال الحرية في مسرح ميخائيل رومان . فالأماكن الخاصة (غير المقدسة) التي يبدأ بها معالجة مشكل الحرية ليست فقط إشارة اجتماعية إلى الشريحة أو الطبقة التي تطرح السؤال ، ولكنها أيضاً سجن الفرد صاحب السؤال . وهو أحياناً لا يبرحه (كما في الوافد والخطاب) ويقبض عليه وهو مازال في مكانه .

الدولة والآلة (آلة الدولة من التعبيرات الماركسية الشهيرة) والوافد لا يعنى هذا القانون بل يسخر منه :

الوافد : (بدهشة شديدة) بتدوس على زرار؟

المسئول : (بكبرياء) أبوه .

الوافد : (ساخراً) ودى مسئولية ضخمة جداً .

(الوافد - المصدر ص ١٤١)

وعدم معرفة الوافد بقانون اللوكاندة هو الذى يحرمه من الطعام ، وهو الذى يفقده حرته . فاللوكاندة هنا ليست اللوكاندة الواقعية ، ولكنها لوكاندة خاصة بميخائيل رومان . وبالفعل فإن اسم اللوكاندة الذى يرد على لسان الشخصيات هو (لوكاندة ميخائيل رومان) .

(الوافد - المصدر ص ١٥٨)

هذه اللامبالاة وعدم الرضوخ لقانون لوكاندة ميخائيل رومان ، مع تناسى اللحظة التاريخية وشروطها ؛ هو إحدى الصيغ التي يطرحها مسرح ميخائيل رومان لسؤال الحرية . ففي الخطاب نجد الموقف نفسه «غرفة فسيحة الأرجاء نظيفة ، وليس بها إلا مائدة نحيفة القوام حولها خمسة مقاعد يجلس عليها» (هو) والأربعة الآخرون وهم يلعبون الورق » . (الخطاب - المصدر ص ٩٠) وتحول هذه الغرفة إلى سجن في نهاية المسرحية ، بعد أن يضرب «هو» بالقانون والتحذيرات عرض الحائط . والقانون الذى يرفضه هو أن الأحلام ، يجب أن تكون «شرعية» كما تجربه خادمته .

في إيزيس حبيبي والخطاب والزجاج يسقط الكاتب فكرة ألفة المكان الخاص ، وأمن المكان الخاص ، وفكرة أن البيت هو مكان الراحة والسكون . فحمدي في الزجاج يطرد من بيته . وفي الخطاب يصبح أصدقاؤه وخادمتهم أعوان القوة المجهولة صاحبة السلطة ، وفي إيزيس حبيبي يشتت حمدي وجماليات في تصورهم لقوتهم وإمكاناتهم في اتخاذ موقف ثوري

وفى الخطاب « توجد نافذة فى خلفية المسرح نافذة بلا أبعاد واقعية فهى عريضة جداً ومرتفعة جداً وعندما تفتح تغطي السماء خلفية المسرح » .

(١) النافذة

تقسم النافذة المكان إلى داخل وخارج ؛ إلى مكان محدود وفضاء . وهى فتحة فى جدار يطل منها الشخص على العالم الخارجى .

وتتكرر النافذة فى وصف المنظر المسرحى عند ميخائيل رومان فى أكثر من مسرحية بحيث تشكل عنصراً أساسياً فى المنظر المسرحى . فى الوافد مثلاً :

وفى الدخان لدينا نافذتان : الأولى « نافذة فى اليسار تطل على شارع ضيق ، يمكن أن يسمع منه أصوات الجيران والباعة . والثانية نافذة خلفية عليها ستارة قديمة ، وعند فتحها يرى برج التلفزيون فوق المقطم . إنها حركة الخارج التى تضغط على الشخصية ، فحملى « الدخان » يرفض كل الأساليب التى تقهره كى يكون الشخص الذى يريدونه ، ولا يريد هو أن يكونه .

نافذة زجاجية عريضة جداً تحدد المسرح من خلف .
(.....) فى الخلفية وراء النافذة الزجاجية جبل مكون من عدة تلال يضاء بعشرات المصابيح الصغيرة ، وربما يتوهج جزء منه بوهج أحمر . النافذة عليها ستائر فينيسيا التى يمكن أن تفتح وتغلق بحبل يتدلى إلى جانب النافذة .

إن « النافذة » تحدد العلاقة بين الداخل والخارج فى هذه المسرحيات ، وتدل على حركة الفعل ، فبينما تكون الحركة فى الخطاب فى اتجاه (داخل - خارج) كى حركة انفجار ، فإنها فى الدخان فى اتجاه (خارج - داخل) أى حركة ضغط . وفى الخطاب يتفجر داخل الشخصية طارحاً أحلامه وماضيه ، بينما فى الدخان تسلم الشخصية منذ البداية بالضياح ولا جدوى الحلم بسبب ما يحدث فى الخارج . وفى الوافد فإن النافذة تقدم مقارنة ، دائماً ، بين الداخل والخارج ، وهى المقارنة التى تتكرر كثيراً فى الحوار لكشف موقف « الوافد » المنفصل عن الزمان والمكان .

فالداخل هو اللوكائفة ، والخارج هو المجتمع الذى لا ينتمى إليه « الوافد » ، آلاف من الرجال الذين يعملون فى الجبل ويتناولون طعامهم ، فى وديان ، داخل اللوكائفة . إنه يظن نفسه خارج هذا القانون ، حيث الطعام « باللسة وبالدر » ، فهو يريد طعاماً متميزاً برغم أنه ليس عضواً فى اللوكائفة .

والنافذة عريضة جداً تحدد المسرح من الخلف ، ودائماً نرى الجبل وعشرات المصابيح الصغيرة أثناء الحوار ، ويفرض الواقع نفسه دائماً لنرى الوافد فى مقارنة معه ، لأنه دائماً خارج هذا الواقع ، وهو أحد أسباب فقده لوجوده ، حيث تنتهى المسرحية بأن يسمع العبارة التى تقال للمحكوم عليه بالإعدام :

(ب) المنضدة

والعلامة الأولى التى تقابلنا عند فتح الستار فى مسرحيتى « الزجاج » و « الوافد » هى المنضدة . بالتحديد المقابلة بين منضدتين ، قننى الزجاج :

المكان خال فيها عدا مكتب - هو منضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شيء وقد وضع فوقها

الوافد : واحد يقول لى نفسك فى إيه ؟ لا .. أنا مش عاوز أموت .

(الوافد - المصدر - ص ١٧١)

يأكل في اللوكاندة ، ويختار المائدة التي عليها أدوات الطعام ، ولكن لأنه ليس من أعضاء اللوكاندة يتم نقله إلى المائدة الثانية العارية .

وفي المأجور سنجد التفاوت بين المكاتب الثلاثة تفاوتاً طبقياً ، أدى إلى التشكيل الهرمي لخشبة المسرح ، كما لاحظنا في تحليل المستوى الأيديولوجي للمنظر المسرحي .

وأحياناً تكون المنضدة إشارة إلى المستوى الاقتصادي للشخصية ، فالمكتب الذي تقرأ عليه الشخصية وتكتب ليس مكتباً بالشكل المتعارف عليه ، فهو ليس أكثر من منضدة ذات أربعة أرجل ، كما في الدخان والزجاج .

ولا يمكن تحديد وظيفة العلامة المتفردة في المنظر المسرحي ، أو صفتها السيميولوجية ، إلا من خلال دورها في الفعل المسرحي ، ذلك لأنه لا يوجد شيء على خشبة المسرح مصادفة . وكذلك لا توجد صفة واحدة للعلامة ، التي يكسبها السياق صفتها السيميوطيقية .

٤ - النص المرافق :

يقوم النص المرافق للحوار بدور مهم في إنتاج الفعل المسرحي ، النص المنتج للعلامات البصرية والسمعية التي تتجه إلى القارئ ، ويحدد علاقة المثل بالفضاء المسرحي . وعادة يكتب هذا النص المرافق بطريقة تميزه عن النص الحواري ، كأن يكتب بين قوسين أو بينط أصغر ، أو بينط أسود ، أو يجمع بين هذه الطرق . ويعتمد ميخائيل رومان على هذا النص اعتياداً كبيراً في صياغة فعله المسرحي ، فلا يمكن إغفاله وإلا نكون قد أغفلنا نسقاً مسرحياً أساسياً من أنساق الفعل المسرحي في صياغة السؤال الرئيسي في هذه الأعمال . فهو نص يتج معنى قد لا يتجه النص الحواري ، كما أن معنى النص الحواري لا يكتمل دون النص المرافق له .

ولا يقتصر النص المرافق في مسرح ميخائيل رومان على وصف ردود أفعال الشخصية أو حركتها ، وإنما يشير كذلك إلى طبيعة الأداء ، ويتم بالتعليق على موقف الشخصية ، وشرح أسباب أفعالها ، وأحياناً المغزى من كل ما يدور على المسرح . فهو نص موجه أساساً إلى خشبة المسرح . فالجمل

المقعد الذي ينبغي أن يكون أمامها . منضدتان أخريان في مثل مستواها وقد غطيت كل منها بمفرش أبيض جداً . على الأولى زهرية ضخمة من النوع الرخيص وعلى الثانية تمثال المفكر .

(الزجاج - المصدر ص ١٤١)

الأولى معطلة عن العمل (مغلفة) بعد أن وضع فوقها المقعد ، أما الثانية التي تحمل تمثال المفكر فيتم استبدال وظيفتها بعد قليل أثناء إعداد المنزل لاستقبال الطبقة الجديدة .

إن عالماً قديماً يتم استبعاده . وهنا بالضبط يكمن معنى السجن ، إذ يتم طرد حمدي من الشقة لأن زوجه فريدة مشغولة بإعداد المكان . والعودة إلى العالم القديم ؛ عالم الكتابة والفكر هو المستحيل بعينه .

حمدي : وأنا سائب الشغل الساعة عشرة مخصوص
عشان آجي واقعد هنا . في المكان دا
بالذات .

فريدة : (وكان هذا هو المستحيل نفسه) إياك تكون
ناوي تكتب !

(الزجاج - المصدر ص ١٤٤)

حمدي : (يصرخ) بترمي الورق على الأرض ليه ؟
فريدة : دي زبالة .

(الزجاج - المصدر ص ١٤٤)

وفي الوافد نجد المقابلة نفسها بين منضدتين ، ولكن المنضدتين صاхتان للعمل ، فالمسرحية مقابلة بين موقفين (كما لاحظنا عند تحليل النافذة) المنضدة الأولى « مائدة عليها مفروش أبيض وأدوات طعام لامعة جداً وأنيقة جداً » . أما المنضدة الثانية فهي « قرية منها ولكن ليس عليها أدوات طعام على الإطلاق ، إنها مائدة عارية وليس عليها مفروش أبيض » (الوافد - المصدر ص ١١٧) . والوافد يجلس على المائدة الأولى ، إنه يظن أنها المائدة اللاحقة به ، أو أن من حقه أن

الحوارية تحتاج إلى نص مرافق يعطيها نغمتها ونبراتها ، والمكان الذى يقال منه على خشبة المسرح ، حيث يقوم النص المرافق بتقسيم الفضاء المسرحى عن طريق الإضاءة وحركة الممثل .

وتواجه الشخصية صاحبة سؤال الحرية قوة مانعة لحريتها ، هذه القوة ليست حاكما أو فرداً أو ملكاً طاغية ، وما إلى ذلك من التعميط والتجريد الذين مارسهما للمسرح الستينى ، ولكنها مؤسسة منظمة تسعى للسيطرة ، واعي بدورها مدركة للأخطار التى تهددها ، تقوم بدراسة الشخصية المعارضة لها دراسة عميقة ، تسعى لإدماجها فى منظومتها (أو عقابها الذى يصل إلى حد الموت) .

والشخصية صاحبة السؤال لها أكثر من موقف تجاه هذه المنظومة ، ففى فى الوافد لاتدرك طبيعة القانون ، وعندما تدركه لاتوافق عليه ، لأنها دائما مندهشة وتفاجتها الأحداث والآراء التى تسمعها دائما . أما فى الدخان فهى تعرف جيداً قانون الواقع وترفضه وتسعى لخلق قانونها الخاص ، ولكنها تفشل فتسحب وتزوى . وفى الخطاب يداعب البطل الحلم بالحرية ، ولكنه يخاف من القوة المواجهة التى يعرف أن عمليها معه فى المكان نفسه (أصدقائه الأربعة وخادمتهم) ، وفى ليلة مصرع جيفارا العظيم يعرف الفتى أبعاد المعركة ويصر على خوضها حتى لو كان الموت هو ثمن هذه المواجهة . وفى الزجاج يدرك البطل أعداءه ، ولكن مشكلته هى عدم تواصله مع القوى المساعدة التى لجأ إليها (الجهاهير) .

وبصفة عامة ، يمكن قراءة ردود أفعال هذه الشخصيات فى مقارنة مع ردود أفعال الشخصيات التى تواجهها فى صورة ثنائيات متعارضة هى :

انفعال - عدم انفعال
حيوية - جمود وآلية
اندفاع - برود
مقاطعة - صمت
سريع - بطيء
تردد - فورية
صراخ - هدوء
خوف - اطمئنان
اندهاش - معرفة

ولابد أن نأخذ فى الاعتبار تبادل المواقع ، أحيانا ، حسب سياق الأحداث فى المسرحية وحسب طبيعة الشخصيات .

كما أن هذه الثنائيات ليست مطردة فى كل المسرحيات ، إذ يتحدد رد الفعل حسب موقف الشخصية من القوى المعادية لها ، المانعة لحريتها .

وفى الوافد يشيع رد فعل (بدهشة) أكثر من أى مسرحية أخرى ، بينما لاتجد البدهشة فى مسرحية كاملة مثل الخطاب إلا مرة واحدة ، بينما تشيع فى الخطاب ردود أفعال أخرى مثل (صارخا) و(خائفا) بدرجاتها المختلفة .

ولا تجعل هذه الثنائية من الأداء الصوتى والحركى -ياقا مطردا حسب هذه الثنائية ؛ بمعنى أن الشخصيات قد لاتلتزم بهذه الثنائية ، أثناء المسرحية ، إذ يجبل الالتزام الأداء إلى أداء مدرسى ، والحركة إلى تناظر هندسى صارم ، يقتل الحيوية على خشبة المسرح ، ففى الخطاب يصف النص المرافق الأصدقاء الأربعة بأنهم :

لايتفعلون قط وحركاتهم بطيئة وخطواتهم محسوبة إلا فى لحظة واحدة هى لحظة الشق - وكلما قلت فاعليتهم وضعف حضورهم على المسرح كان ذلك أفضل .
(الخطاب - المصدر ص ٩٠)

ولكن حركة الأحداث فى المسرحية لاتلتزم بذلك التوجيه التزاما أعمى ، ففى الخطاب - غير لحظة الشق - يكون حضور الأربعة قويا ، يحتل مكانا مهما من الفراغ المسرحى ، ولكن المقصود من هذا التوجيه هو السمة العامة لطبيعة أداء الشخصيات .

وفى الوافد كذلك نلاحظ أن المندوب يندبش فى البداية ، والخادم والخير والمسئول يقاطعون الوافد أحيانا ، ويتفعلون أحيانا أخرى انفعالا حقيقيا . ولكن ذلك لايمثل نسبة كبيرة فى المسرحية ، إذ إن الغالب على أدائهم الحركى والصوتى هو الهدوء والثقة والآلية وعدم الانفعال . كما يبرز ذلك فى نهاية المسرحية عندما يكشف الوافد أنه مقدم على الموت ، فيخبرنا النص المرافق بأن «الجميع» يتأملون دون حركة - يزداد عنفه ، ورعبه يصل إلى أقصى حده . وهى النهاية التى

الأخرون ، لذا فهم في حالات توجيههم الحوار بطريقة معينة لا يبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلون .
(الخطاب - المصدر ص ٩٠)

وتظهر أهمية هذا النص في إنتاج معنى النص الحوارى ،
عندما نقرأ حديث الأربعة عن المكان المراقب دائماً :

الثانى : أنا أراهم كل كلمة بتقال هنا بتوصله .
الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل على رجل
بسمع كل كلمة .

الرابع : ويمكن بيتفرج علينا ، شايفنا حوالينا بيسجل
الأول : وهو كاس ويسكى قدامه وشيشه عجمى في
ايداه وراقصة عريانة بترقص له وحده وتغنى له

الثانى : ومن حواليه الأصدقاء ..

الثالث : لا . الجوارى والحخدم والعبيد ..

(الخطاب - المصدر ص ١٠٢)

وقد يقال أن هذا النص الحوارى يدل على أن الأربعة
خائفون من أن تكون أفعالهم مسجلة عليهم ، أو أنهم يقولون
ذلك بحس التصديق ، ولكن النص المرافق (الذى يجبرنا بأنهم
لا يبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلون ، وبأنهم قد
يكون عندهم علم سابق بكل ماحدث في تلك الليلة قبل أن
يحدث كله) يجعلنا نرى هذا الحوار على أنه حوار إرهاب
له «هو» ، حوار تتخلله نظرات العين له «هو» لمراقبة تأثير
ذلك عليه ، وأداء يفهم منه أنهم يتظاهرون بالخوف
ويتأمرون .

وفي الدخان يشكل النص المرافق حوالى ٣٠٪ من حجم
النص (عدد الأقواس بالنسبة لعدد الأسطر) وتزيد هذه النسبة
في الفصل الأول عند تقديم الشخصيات لتصل إلى ٦٦٪ ،
وهو أحياناً لا يترك جملة دون تعليق لتصل النسبة إلى ٧٥٪ في
بعض مواضع من النص .

ويجىء اهتمام مسرح ميخائيل رومان بالنص المرافق نتيجة
لاهتمامه بالواقعة اليومية في حياة فرد من أبناء الطبقة الوسطى
الفرد المنوط به إدراك قانون الواقع وتغييره . وهو اهتمام يتوازى

تتصاعد على هيئة «كريشندو» ، بينما لا أحد يتكلم أو يفعل
كما يجبرنا النص المرافق .

وفي الخطاب وصف مفصل لحركة الشخصيات وأدائها ،

فالنص المرافق يقول عن أداء «هو» :

وهو لا يغير أدائه قط في المسرحية إلا حينما يرتد طفلاً
مذعوراً عندما يواجه الموت ، ولكن للحظة قصيرة
سرعان ماتمر وينساها هو ولاترك فيه أى أثر ، ومعنى
هذا أنه عندما يؤدى دور الأب يؤديه دون أى تغيير ،
رغم المخاطرة يتصور البعض أن هذا تلميح بوجود
علاقة الابن - الأم ، لأن عدم تغيير الأداء يراد منه
التأكيد على معادلة أساسية في المسرحية نقول إن
الأب = الابن تماماً وأن المشاكل التى يواجهها الابن
هى نفس المشاكل التى واجهها الأب وإن اختلفت
الصورة الخارجية .

(الخطاب - المصدر - ص ٩٠)

والأداء الصوق الذى يراد تشيئه هو الأداء الصوق المرتبط
بانفعالات (صارخا وخائفاً) أى ذلك الإيقاع الناشئ من
الانفجار والانكماش ، كذلك الأداء الحركى الموازى له وهو
الأداء الذى يجمع حركة القط (الانقضااض) وحركة الفأر
(الهروب والذعر) كما يجبرنا النص المرافق في أول المسرحية .

«فيه ملامح من حركة الحيوانات بصفة عامة كحركة
القط عند الانقضااض أو الفأر عند الهروب»

(الخطاب - المصدر ص ٩٠)

أما أداء الشخصيات الأربع ، فهو أداء يجمع بين الآلية
والهدوء الذى ينبئ عن معرفة بما سيحدث .

«في أدائهم يبدو كأنهم يقولون كلاماً محفوظاً قالوه
قبل ذلك بترتيب معين وأداء معين . وهم لذا يتبادلون
النظرات باستمرار كمن يدبرون خططا دون أن يدري

مع اهتمام النظر المسرحي بمكان ذلك الفرد ؛ المكان الذى يحيا فيه حياته الخاصة .

إن النص المرافق هو النص المعنى بالأداء الصوق والحركى للممثل / الشخصية ، كأنه لقطة مكبرة لهذه الشخصية ترصد سلوكها وانفعالاتها وردود أفعالها خلال حركتها للإجابة عن سؤال الحرية . واللقطة المكبرة تقنية غالبة لمعظم المسرح فى الستينيات الذى كان مهتماً باللقطة العلة إذا جازت الاستعارة من مصطلحات السينما .

والرؤية التى ترى فى الأداء الصوق والحركى علامة على واقع الشخصية تناقض الرؤية التى لا ترى هذا الواقع إلا من خلال علامة الكلمة فقط . فبينما يمكن تزييف الكلمات - كما يقول حمدى فى المأجور - فإنه لا يمكن تزييف الحركة (فيما يقول فالتر بنهامين) .

٥ - خطاب اللغة

بحسب تحليل خطاب النص الحوارى عن طريق لغته ، أو لغة الشخصيات التى تطرح سؤال الحرية وتحاول الإجابة عنه مقارنة مع الشخصيات المانعة للحرية ، إلى مجال أرحب من هذا المقال ، ولكن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى تباین هذه اللغة عن تلك وتقنيات كل منها .

لغة صاحب المشكلة لغة مشحونة بالتوتر والانفعال . والجمل طويلة شارحة نتيجة عدم توافق الآخرين مع رؤية صاحب المشكلة وهو يحكى أمثولات ، ويستعين أحياناً بالصور الشعرية وتقنيات المجاز عموماً .

وهو يشعر بالعزلة دائماً ، والضياع وعدم وجود مستقبل ؛ وبالعجز الذى تباین صورته حتى يصل إلى العجز الجسمى ، وعدم القدرة على التحقق مع امرأة نتيجة القهر الذى يمارس عليه . وتلك « تيمة » متكررة فى عدد من المسرحيات ، ففى الدخان يعترف حمدى لزوجته حسنة بأنه عاجز عن ممارسة الجنس ، ويعترف لتاجر المخدرات بذلك ، وفى دليلة مصرع جيفارا العظيم « يهدد الفتى المرأة بذلك العجز فتصرخ النساء من هول الصورة .

أما الخطاب الآخر ؛ خطاب السلطة فهو مااستوقف عنده قليلاً فى هذه الإشارة القصيرة . . . فهو خطاب « مونولوجى » بتعبير « زيماء » ، فالوقوف المونولوجى المعادى للنقد والنظرية يميز ، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالسلطة السياسية ، جميع اللغات السلطوية والشمولية^(١) . وهو يرى نفسه « الخطاب الوحيد الممكن »^(٢) حول موضوع ما ويمنع أى تصوير خطابى آخر للموضوع^(٣) . فاللغة قاطعة والجمل قصيرة والتغمة الصوتية لا تحمل أى انفعال كما نخبزنا ثنائية النص المرافق ، وهى لغة محايدة لا إنسانية ، تبدو كأنها لغة رويوت أو لغة Answering machine لا مفر من قبولها دون أى حوار معها أو تواصل وهى لغة حاسمة تشبه الأسلوب البوليسى الجاف :

الخدام : (بأسلوب حاسم) قوم معاي .

الوافد : (بفرع مفاجئ) أروح فىن ؟

(الوافد - المصدر ص ٢٢)

وذلك هو الأداء الغالب على معظم حوارات « على » رجل المخابرات فى « إيزيس حبيبى » وفى مونولوجه الرئيسى مع حمدى يصفه النص المرافق بأنه « يبدأ فى أخذ سمة المحاضر » (إيزيس حبيبى - المصدر ص ٢١٠) .

والشخصيات حاملة هذا الخطاب (أو التى تنتجه) نعى أن العواطف والانفعالات والإنسانية هى آفة السلطة . فـ « على » رجل المخابرات فى « إيزيس حبيبى » يتخذ من هملىر رئيس البوليس السياسى فى ألمانيا هتلرية نموذجاً ومثالاً يحتذى من زاوية التخل عن العواطف .

على : . . هملىر كان أصلب فىهى . . كان ألمانى . . الإرادة عنده من الصلب الحديد . . ومافیش عواطف . [إيزيس حبيبى - المصدر - ص ٢٣٠]

وفى مسرحية « الوافد » يلاحظ الوافد طبيعة المسئول اللانسانية :

الوافد : لك ساعة واقف قدامى تتكلم زى المكنة . . ولا كلمة قلتها تسر القلب ومفیش فى وشك ذرة من الإنسانية ، لا ابتسمت ولا غضبت ولا أى شعور فى وشك ياساتر !

المسئول: إنت مش معانا فى اللوكاندة طبعاً !

ونتيجة هذه الملاحظة فإن المسئول يدرك على الفور أن

الوافد : يعنى إذا جاتلك تعليمات أبقى ثورى ؟
المستول : طبعا
الوافد : وتقدمى ؟

المستول : طبعا
الوافد : وعظيم ومجيد وخالد ؟
المستول : طبعا

الوافد : بصرف النظر عن الظروف التاريخية المحيطة
بـ ؟

المستول : الواضح إنك مش جعان .

(الوافد - المصدر ص ١٤٦)

الامر فى نظر المسئول طبعى غير قابل للتساؤل ، بل إن
التساؤل مضىعة للوقت . والتعليمات هى القول الفصل من
وجهة نظر المسئول . وفى الوافد أيضا نلاحظ سمة أخرى من
سمات خطاب السلطة فى هذا الحوار حول وظيفة الضغط على
« الزرار » :

المستول : لا أنت آخر واحد يصلح لهذه الوظيفة
الوافد : (ساخرا) والله العظيم ؟ !
المستول : قطعاً

الوافد : أدبك عشر سنين من عمرى لو قلت لى ليه
المستول : (فجأة يقفز فوق المقعد الآخر ويخرج ورقة
من جيبه ويمسك بيده شيئاً وهماً وكأنه
ميكرفون ويتلو بصوت مرتفع أكثر مما
يجب) نوع ٤ فصيلة ٢ مجموعة ٧ الوارد فى
القواميس تحت اسم . . تحت اسم (يتعثر
فى القراءة) مش مهم ، فاقد لعلاقاته
الزمانية والمكانية ، مقطوع الاتصال بالتطور
التاريخى الحتمى الذى يحدد العلاقة بين
الجسم المتحرك والسرعة والزمن الواقع
بينهما ، مصاب بأمراض متعددة ، كلها
لا تعالج إلا فى مصحات الأمراض
المستعصية ، هو جسم ستاتيكى خامد
والطاقة الكامنة داخلية لا يمكن تحويلها إلى
طاقة حركة ، والجهد الكهربى العالى فيه
وهو يصل إلى ١٥٠ ألف فولت يستهلك
داخله فى دوائر استقطابية وتيارات عشوائية
حول الأعمدة الأساسية التى تمثل الفكر
والحركة دون تحوله أولاً إلى حركة (يطوى

الوافد ليس عضواً فى اللوكاندة ، هذه اللوكاندة التى لا تعترف
بالإنسان وإنما بقولية الأفراد وصياغتهم على غلط واحد وإلغاء
لفرديتهم .

ويحاول الوافد إثارة المسئول « عاطفياً » كما يقول النص
المرافق . إذ اكتشف أنه من قريبته نفسها ، ويتماشى المسئول
معه ، بل ويفضى معه (بلحن كالموال) ولكن المسئول (يفتر
حماسه) فجأة ثم (بدون حماس) ثم (برود) . إن الانفعال
السابق لم يكن سوى انفعالاً « مبرمجاً » وهو إحدى حيل
السلطة حيث التشبه بخطاب وانفعالات القوى الاجتماعية
التي تسعى للسيطرة ، واستخدام مفرداتها وذلك ما يعالجه
ميخائيل رومان بالتفصيل فى نص « المأجور » .

عبد الجواد ثم بعد كده منشور عادى جداً ، آلاف المنشورات
كل يوم بتطلع زيه فى كل قرية وكل بلد وأهدف
منها أن تقوم الصداقة بين « رئيس والمرعوس » (وهو
ينظر ببرود إلى حمدى) وأن تزال الفوارق بين
الطبقات (بيطء وهو يخص حمدى بحدبته) وأن
تتحقق الديمقراطية على جميع المستويات . وأظن ده
هدف من أهم الأهداف .

حمدى : يامنافق عاوز تستخدم أعظم شعار ظهر فى
حياتنا سلاح للتهديد
(المأجور - المصدر - ص ١٩)

وفى نهاية المسرحية وبعد تجربة المواجهة يخرج حمدى بهذه
النتيجة :

حمدى : عم جيد أعمل إيه ؟ لا بد من لغة جديدة ،
ألفاظ لها معنى واحد لا يستطيع المحتال
ولا المنافق ولا المأجور إنه يستعملها ، ألفاظ
لم تحترف الدعارة على كل فم تبدو مضبوطة .

(المأجور - المصدر ص ٧٧)

وخطاب السلطة - كما يلاحظ زيماء - يحتكر التوصيف
والتصنيف ، على هذا النحو :

الوافد : مايمكن أنا كيان ثورى وتقدمى إذا قورنت
بالظروف التاريخية المحيطة بـ

المستول : ما عنديش تعليمات بخصوص الموضوع دا

وذلك هو منهج اللوكاندة ذاتها وشرط عضويتها ، فالآلاف يأكلون أكلًا موحدًا من « أربع قزانات . كل قزان علو العبارة ومن كل قزان غرفة . خضار ووز وسلطة وفاكهة وحتة لحمة . الآلاف يياكلو كله . كل واحد زى الثانى زى الثالث زى الرابع » (الوافد - المصدر ص ١٢٧) ومع ذلك فهناك وجبات ممتازة للأعضاء المتميزين بشرط التعاون مع اللوكاندة ! ووصف طريقة الطعام نحيلنا إلى نظام السجن و« القشلاق » (معكسر الجنود) حيث « النظام » و« القانون » الذى لا يسمح بأى رلى فردى كما يشير تعليق المسؤول .

ويمكننا أن نغضى فى اكتشاف العلاقات الدالة على طبيعة خطاب السلطة غير الإنسانى / الآلى / المتولد عن تشيؤ المتعاملين مع السلطة من ملاحظة النص المرافق الذى يصف الشخصيات بعدم الانفعال والجمود ، والبرود والآلية ، والأداء المرتبط ، بالميكروفون حيث يتلو بصوت مرتفع أكثر مما يجب ، أداء فى قالب سلطوى ارتبط بالخطاب الدكتاتورى ، وهو أداء معنى بسلطة الشكل الذى هو ، بدوره ، شكل من أشكال السلطة . ويمكن إجمال تقنيات لغة خطاب السلطة فيما يلى :

- ١ - جمل قصيرة قاطعة .
- ٢ - لغة محايدة تستخدم الخطاب العلمى .
- ٣ - التغير السريع فى النبرة من انفعال إلى فتور وبرود . فالانفعال ليس سوى قناع كما ذكرنا سابقا .
- ٤ - الأداء بدون انفعال .
- ٥ - لهجة خطابية تستخدم كلمات لها صفة التعميم .

ولعل إدراك ميخائيل رومان لطبيعة هذا الخطاب الذى يعتمد على مراوغة الكلمات هو ما جعله بصيغ سؤال الحرية بواسطة الأداء الصوتى والحركى كما رأينا فى تحليل النص المرافق .

٦ - مفهوم الحرية فى مسرح ميخائيل رومان

كانت أغلب أشكال الخطاب المسرحى فى الستينيات - كما أسلفنا القول - موجهة إلى الحاكم والجمهور من ناحية ، وعظية من ناحية أخرى ، بيروقراطية ، بشكل مجرد عام . ولما كانت مخاطبة الحاكم مباشرة أمراً غير ممكن بسبب المجموعة المحيطة به التى تحجب عنه الرؤية - فى تصور كتاب

الورقة ويخاطب مباشرة) لأن أى واحد يقدر يقنعك بالضغط على الزرار لأنك بدافع الإنسانية أو الشفقة ، وهى عند التحليل النهائى ليست إلا مواقف فردية معادية ، يمكن تضغط على الزرار لأنك بدافع عدم الاقتناع وهو فى الحقيقة عجز عن الخضوع لآى نظام أو التزام يمكن تكسر كل القوانين وتحطم القواعد وتضغط على الزرار لأنك فى كل لحظة عندك شعور متضخم بذاتك ، إنك فوق العامة إنك نادر . إنك غاية فى الأهمية (يطوى الورقة وينزل من فوق المقعد) .

(الوافد - المصدر ص ١٤٥)

يتكون هذا الحديث من جزئين : الأول تقرير «علمى» يقرأه المسؤول ، والثانى هو تعليق المسؤول ، والجزآن موضوعهما تحليل شخصية الوافد ويمكن تفسير هذا الحديث حسب الزاوية التى ننظر إليه منها :

(أ) التقرير إيهام بالعلمية ، حيث يستخدم العلم لتحقيق سلطة الخطاب وإرهاب المخاطب ، وكذلك يمكن النظر إلى تعليق المسؤول .

(ب) التقرير علمى « حقيقى » عن شخصية الوافد ، يستخدم لغة الفيزياء خاصة نظرية توليد الكهرباء من الأعمدة البسيطة حيث يتجمع غاز الأيدروجين على أحد الأعمدة فيقاوم مرور التيار وتسمى هذه الظاهرة بالاستقطاب Polarization - وهو المصطلح الذى يستخدمه التقرير - حيث تشكل هذه الفقااعات دوائر كهربية صغيرة تقاوم التيار الرئيسى . والتقرير يجعل الأعمدة الأساسية فى هذا المولد البسيط الفكر والحركة واستحالة تحول الفكر إلى قوة دون تحوله أولاً إلى حركة . وذلك توصيف لانفصال الفكر عن الفعل . وهى إحدى مشكلات المثقف صاحب سؤال الحرية فى مسرح ميخائيل رومان .

(ج) التقرير إيهام بالعلمية وتعليق المسؤول هو الحقيقة . يبرز هذا التعليق فكرة التشيؤ والتنميط واللاإنسانية التى تبتناها السلطة بإدانتها لآى موقف فردى .

وإنما هو تقنية تتناقض معرفياً مع هذه الرؤية (الحاكم المعزول — البطل المخلص — الكتب المعلم) فإن كان مسرح الستينيات يؤكد ضرورة التحام البطل المخلص بالشعب، في أنضج غمازجه وعياً عند محمود دياب، فإن مسرح ميخائيل رومان كان يتساءل كيف؟ وما طبيعة ذلك البطل المخلص؟ ومن أين يأتي؟ وهل يسمح الواقع الاجتماعي والسياسي بظهور هذا الفرد؟ وهل الخلاص يجيء على يد فرد؟

وقد قدم ميخائيل رومان في مسرحه دراسة وافية لهذا الفرد، الطامع للحرية، والذي يقف المجتمع والنظام السياسي أمامه حائلاً وعائقاً لهذا الطموح، فكشف عن دوافعه ووعيه وخوفه وتردده وعدم تكلف الناس معه، بما في ذلك دائرته الضيقة التي كانت تتخلل عنه، بل أحياناً تكون متواطئة مع النظام الذي يتمرد عليه. كذلك يكشف عجز هذا الفرد عن الحلم، والحب، وشعوره بالضيق والتشويق وفقدان الإرادة. لقد أعطى ميخائيل رومان لهذا الفرد الفرصة في أن يقول كل ما يريد قوله عن نفسه، في صورة مونولوجات، ناتجة عن لحظات مصيرية في حياة الشخصية.

ولقد أعطى ميخائيل رومان كل شخصياته الحق في أن تتكلم في خطاب انفرادية — أو مونولوجات، ولم يقتصر ذلك على البطل الذي اعتنى به الخطاب الستيني الغالب. واعتنى مسرح ميخائيل رومان بمكان الاختبار والتجربة لقياس المسافة بين القول والفعل والكشف عن مفهوم هذا البطل الفرد لفكرة الحرية، وهي الاختيارات التي تنتهي غالباً بالفشل. وحتى في الزواج، عندما ينجح حمدي في إثارة الجماهير بعد مونولوجه الأخير الذي يصفه النص المرافق بأنه «يشبه أمر التعبئة العامة»، فلنا لا نعرف أين سطّهب هذه الجماهير، ولا تنتهي المسرحية عند هذا الخروج الجماعي — كما انتهى العرض المسرحي الذي أخرجه عبد الرحيم الزرقاني عام ١٩٦٨ على مسرح الحكيم^(١٢) — بل تنتهي بمصالحة بين حمدي وزوجه والعودة إلى البيت! وهي النهاية التي احتار النقاد أمامها، فقال أحدهم: «وقد حاولت أن أجد أي معنى لهذه النهاية يستقيم مع شخصية حمدي كما رأيناها في هذه المسرحية أو ما سبقها، فلم أوفق»^(١٣)، وكذلك «نهاية مصنوعة وفاترة في النص المطبوع»^(١٤). ورأى أحد النقاد هذه النهاية على أنها بمثابة تحلل من المثقف «المعزول عن ذاته

المسرح — فقد كان التخاطب من فوق خشبة المسرح هو وسيلة الكتاب للوصول إلى الزعيم. وقد أدت هذه الرؤية إلى ظهور تقنيات خاصة، أهمها الخطبة الانفرادية (التي اصطلاح على تسميتها بالمونولوج) والتي يقف فيها البطل وسط مشهد لا يتحرك فيه سواه، ناصحاً الحاكم أو معلماً الجمهور. وقد سادت هذه التقنية بناء على نسق آخر هو نسق البطل المخلص، الذي يلتحم بالشعب ويقوده نحو الخلاص. وهو نسق ينبع من أن الفرد قادر على تحويل التاريخ، ذلك في رؤية موازية لبنية المشروع القومي في الستينيات الذي قاده عبد الناصر. ومن هنا كان المونولوج (وبعض تقنيات بريشت، خاصة تقنيات الراوي والكورس والمسرح داخل المسرح) أسلوباً مسرحياً متولداً عن رؤية الفرد المخلص والحاكم المعزول ورؤية الكاتب لنفسه باعتباره معلماً وواعظاً. وقد كان المؤلف المسرحي صاحب الكلمة، هو صاحب المكانة الاجتماعية الرفيعة في الستينيات، خالصة من كان قادراً على التعامل مع سلطة أجهزة الدولة الرقابية، وغير متناقض معها تناقضاً رئيسياً يؤدي إلى نفى مسرحه.

ومن اللافت للنظر أن ميخائيل رومان لم يلجأ إلى هذه التقنيات في مسرحه، فلم يستخدم التقنيات البريشتية في أغلب نصوصه، فقد استخدمها في مسرحيتين فقط هما (الليلة نضحك) و (ليلة مصرع جيفارا العظيم) وهما مسرحيتان تعليقيتان شارحتان لبعض الأفكار والنظريات السياسية. الأولى تشرح فكرة أجهزة الدولة الأيديولوجية (القانون، التعليم، الفن، الإعلام) والقمعية (الشرطة) ودورها في السيطرة وتثبيت أركان الدولة. والثانية توضح فكرة الاستعمار العالمي الجديد لدول العالم الثالث. والمكان فيها مكان عام — مقدس؛ في الأولى «يمثل ميداناً أو فسحة من الأرض بين الدور الفنية أو القصور (...). هوى الواقع الحديقة الواسعة الملحقة بقصر السلطان...» (الليلة نضحك — المصدر ص ١٠) وفي الثانية: «حانة هي العالم والتاريخ الانساني كله «كوستا...» مرحباً بكم في محكم المختار، فني الماضي المجيد والعمر الجديد والمستقبل السعيد» (ليلة مصرع جيفارا العظيم — المصدر ص ٥). وأما الخطبة الانفرادية — أو المونولوج — فقد استخدمه ميخائيل رومان بكثرة في مسرحه. ولكن استخدامه لم يكن نابعاً من الرؤية نفسها التي نبع منها الخطاب الستيني الغالب في تلك الفترة.

والشعب ، كما تقول المؤسسة المسرحية في الستينيات (نصوصاً مسرحية وتقديرية) البطل الملحمي الحامل للقيم المجردة وللأفكار العامة ، أو المثقف المغدور به نتيجة براءته ، أو المغامر الشهيد باعتباره المخلص القادم الذى يتظره الشعب . وهى رؤية متسقة مع الخطاب الأيديولوجى الرسمى فى الستينيات ، فقد كان خطاباً معنياً بتنميط الفئات الاجتماعية (الفلاح والعامل والجندى والطالب والموظف والمثقف) وتجريدها فى خطاب عام سلطوى ، يملك حق التوصيف والتصنيف . ويجمع كل هؤلاء فى صيغة قوى الشعب العاملة ، ثم يجردها أكثر حينها يصفها بكلمات « الشعب » أو « الأمة » ثم يزيد درجة التعميم بعد ذلك بوصف الشعب بأنه عربى ، والأمة عربية (والتلفزيون عربى والاتحاد الاشتراكى « عربى ») . ويبدو هذا التعميم كذلك فى الرسوم التى كانت تبثها المصالح الحكومية والمدارس والصحف فى تجسيد هذه الأنماط . وهو ما يشير إليه ميخائيل رومان فى وصف المنظر المسرحى فى الوافد :

توجد لوحة زينية جميلة لعامل مفتول العضل وأخرى لراقصة باليه أو باقة ورد أو وجه فلاحه معصوبة الرأس . ولكن المكان مع هذا لا يتصف بالجمال أو التناسق كان كل هذه الأشياء يجب أن توجد فى الغرفة . (الوافد - المصدر ص ١١٧)

ويتأثر خطاب معظم المسرح الستينى مع هذا الخطاب السياسى . فقد جعل البطل ممثلاً للشعب وحاملاً لآلامه فى الحرية والعدل الاجتماعى وهو المستأثر بالحدث ، وهو صاحب معظم المونولوجات فى النص المسرحى (حيث النص المرافق ليس أساسياً فى النص المسرحى) وخطابه خطاب مثالى يجرد القيم ويتعامل معها باعتبارها عناوين لموضوعات كبرى . أما فى مسرح ميخائيل رومان ، فإن الشخصية تتحدث عن نفسها ، وأزمته ، وأحلامها ، ومطالبها الحياتية دون أن تفقد كونها علامة للشريحة الاجتماعية التى تمثلها . وهى رؤية غير مثالية ، إن صح القول ، رؤية تبدأ من الواقعة اليومية لتدل على الفكرة أو المجتمع ، أو النظام السياسى ، وليس العكس .

ولعل تلك الرؤية الكاشفة التى تضع يدها على كثير من مشكلات المجتمع الحقيقية وردها لطبيعة المجتمع والنظام السياسى ، هى السبب فى منع معظم أعمال ميخائيل رومان من العرض على خشبة المسرح الستينى^(١٩) بل منعها من النشر .

بحصره وعجزه عن التعبير^(٢٠) عن جماهيره التى أنقذته من هذه العزلة ، « حتى إذا اكتمل الخلاص وعثر على ذاته الطاهرة من جديد تركهم ومضى مع زوجته »^(٢١) . وبرغم وجاهة هذا التحليل ، فإنه ينبع من المعيار نفسه الذى يرى البطل « الكامل » فى التحامه بالشعب والجماهير ، حسب الرؤية الستينية الشهيرة . إن ثورة الفرد فى مسرح ميخائيل رومان ثورة محدودة ، ثورة فى غرفة كالسجن ، تنهاوى فيها الأشياء القديمة ، ولا يدعمها التاريخ - الماضى ، فالماضى متهاك وفى الوقت نفسه يسيطر على الحاضر مما ينفى المستقبل ، خاصة إذا كان المستقبل مرهوناً بهذا الفرد ابن هذه الشريحة الاجتماعية (البرجوازية الصغيرة) فهى (برجوازية صغيرة) بترقص على السلم ، لا اللى فوق عاوزين يشوفوها ولا اللى تحت بيعبروها (المأجور - المصدر ص ١٣) ووضعها هذا الذى يسبب تناقضها هو نفسه الذى نفى مهمتها الثورية .

هذه الرؤية الخاصة للفرد ، المخالفة للرؤية الشائعة فى مسرح الستينيات ، هى الرؤية التى شكلت تقنيات المسرح عند ميخائيل رومان ؛ فقد أسقط كل الأبطال (وأشباه الأبطال) الذين تصوروا أنهم قادرون على تحقيق حريتهم ، بعيداً عن معطيات الواقع المشروط بزمان ومكان . فالحرية فى مفهوم ميخائيل رومان ليست حرية مطلقة ، بل هى حرية مشروطة بالزمان والمكان . والبطل الذى يظن نفسه حراً خارج هذه الشروط ، هو فرد فاقده للعلاقات الزمانية والمكانية ، حتى لو كانت تلك الحرية هى حرية الحلم . فالأحلام يجب أن تكون شرعية . وهذه الرؤية هى التى تدعونا لأن نرى ميخائيل رومان كاتباً يدعو إلى دراسة الواقع بدءاً من واقع الفرد ، ومن هنا جاء اهتمامه بمكان هذا الفرد اليومى (كما يدلنا المنظر المسرحى) ويردود أفعاله وانفعالاته (كما يدل اهتمامه بالنص المرافق) وبأقواله وحديثه لنفسه وللآخرين (المونولوج أو الخطبة الانفرادية) ، فلم يتخذ مسرح ميخائيل رومان « بطلاً » براقاً ، يلعب على أحلام المتلقى ويمنحه وهماً بالثورة « فينبى الثورة »^(٢٢) . ولكنه قدم نموذجاً لمسرح يطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات . ونفى عن نفسه صورة البطل « الكامل » الذى احتفلت به أغلب الخطابات المسرحية فى الستينيات . إن أحد نقاد ميخائيل رومان يصف حمدى بأنه بطل ناقص أو مشروع بطل^(٢٣) . ورغم إدراك الناقد لزيغ البطولة التى يدعيها حمدى فإن وصفه بالناقص يشكل معياراً وحكماً بالقيمة استناداً إلى بطل آخر ، جماهيرى ، يلجأ للناس

المصادر :

أعمال ميخائيل رومان :

«الدخان» و «الزجاج» : سلسلة مسرحيات عربية ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١ فبراير ١٩٦٨ . قدم لها فاروق عبد الوهاب .

« الليلة نضحك » و « الواقعة » : سلسلة « المسرحية » ، تصدر عن مجلة المسرح ، بدون تاريخ ، ولكن المراجع تشير إلى أنها نشرت في مايو ١٩٦٦ .

ليلة مصرع جيفارا العظيم : مسرحيات عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

إيزيس حبيبي : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ، ١٩٨٦ . قدم لها فاروق عبد القادر .

الخطاب : مجلة المسرح ، مايو ١٩٦٧ ص ٩٠ — ١١٢ قدمت لها المجلة بحول مع ميخائيل رومان أجراه فاروق عبد الوهاب .

المأجور : نسخة على الآلة الكاتبة . من المكتبة الخاصة بمحمود حامد وإبراهيم حامد .

الهوامش :

١ — انظر : « الفقى مهران » لعبد الرحمن الشقراوى ، روزاليوسف ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٢ والجملة على لسان « وائل » أحد أعضاء جماعة الفتوة المعارضة .

٢ — الفقى مهران ، مرجع سابق ، ص ٢٦ .

٣ — انظر سامح مهران « المسرح بين العرب وإسرائيل » دار سينما للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ . الذى يرى أن نموذج دولة الطغيان الشرقى (حاكم — فئة بيروقراطية — شعب) هو القصر لسلطة يوليو ، وأنه المنتج لرؤية الحاكم المعزول في مسرح الستينيات . ويدلل على ذلك بتحليل ثلاث مسرحيات هي « بلدى يا بلدى » ، « إنت اللى قتلت الوحش » ، « باب الفتوح » ، ويصرف النظر عن اختلافنا مع تحليله السياسى لسلطة يوليو ومع تعميمه للنتائج على كل مسرح الستينيات ، فإن تحليله لهذه المسرحيات يثبت لها هذه البنية .

٤ — فاروق عبد القادر « الرقابة وترويض المسرح المصرى » ، مجلة إبداع ، مارس ١٩٩٢ ، ص ٥٨ : وأيضاً في مقدمة إيزيس حبيبي المصدر ص ٢٦ .
٥ — عن مفهوم التصدر راجع كير ايلام سيميوطيقا المسرح والدرواما . وفصل بعنوان « العلامات في المسرح » ترجمة سيزا قاسم ضمن كتاب « أنظمة العلامات — مدخل إلى السيميوطيقا » دار إلياس المصرية — القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٣٩ — ٢٦٢ .

٦ — انظر :

Patrice Pavis « Languages of stage » P. A. J. P. New York, 1982, P 29

٧ — حازم شحاتة الشاطر حسن والدرجة الصغر للعلامة : مجلة المسرح ، العدد الثالث ، يوليو / سبتمبر ١٩٨٧ .

٨ — كير ايلام ، مرجع سابق ص ٢٤١ .

٩ ، ١٠ ، ١١ — انظر بيريغما والنقد الاجتماعي — نحو علم اجتماع للنص الأدبى ، ترجمة مائدة لطفى ، مراجعة أمينة رشيد ، سيد البحراوى بدار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة — باريس ، ١٩٩١ ص ٢٠١ .

١٢ — فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ .

١٣ — فاروق عبد الوهاب في « مقدمة الدخان والزجاج » المصدر ص ٤٠ .

١٤ — فاروق عبد القادر ، « مقدمة إيزيس حبيبي » المصدر ص ٢٥ .

١٥ ، ١٦ — سامى خشبة « قراءة في أعمال ميخائيل رومان — حمدى مشروح البطل الناقص والمهزوم » مجلة المسرح العدد ٦٦ أكتوبر ١٩٦٩ ص ٢٩ .

١٧ — فاروق عبد القادر ، مقدمة إيزيس حبيبي — المصدر ص ٤٠ .

١٨ — انظر سامى خشبة ، مرجع سابق ص ٢٩ .

١٩ — انظر فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ وقوله « لعل أكثر الكتاب الذين عانوا من عنت الرقابة كاتبان هما ميخائيل رومان ،

ومحمود دياب » .

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

(تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

تصدر منتصف كل شهر

عدد يوليو القادم:-

في هذا العدد :

● حوار بين الثقافة العربية والعالم

● قضايا الفكر والإبداع في مصر

● مناقشات حول هموم العصر

● تواصل بين الأجيال في الأدب والفن

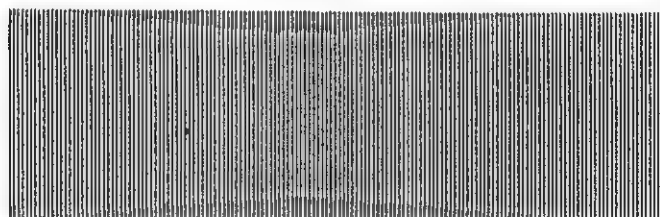
● متابعات نقدية للإنتاج الثقافي

إخراج جديد... لجهة جديدة ●

رئيس التحرير

غالى شكرى

آفاق نقدية



هذه كلمة مشكلة قد اضطرت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل
اللغة : أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه ،
الإمام الزمخشري

جماليات الكذب

عبد الله محمد الغدامي

١ - تكاذيب الأعراب :

ولكى نفهم هذا (النص) لابد لنا من الوقوف على
مصطلحاته الأساسية وبالتحديد مصطلح (تكاذيب) ، وبعد
ذلك نأخذ بتشريح النص ثم الانطلاق منه لتوصيف السياق
الفني الذي يفتح عنه (المخيال الشعبي) بوصفه نائجا نصوصيا
يتمثل في هذا النص الأدبي الطريف جداً والمهم جداً والجاذب
جداً ، المسمى (تكاذيب الأعراب) حسب اصطلاحات أبي
العباس المبرد وغيره من أوائل اللغويين والأدباء .

ونحن لو تصورنا حالنا في وضع من يستقبل هذه الحكاية
ويستمع إليها ، لتبادر إلى أذهاننا فوراً جواب تقليدي يتواتر على
اللسنة كلها في مثل هذه الحالة ، وهو أن نقول إن هذا كلام
فاضل يقوله أناس فاضلون .

هذا هو الجواب التقليدي الذي نجابه هذه الحكاية به .

إنه جواب يحمل في دلالاته الصريحة معاني الاستهزاء
والازدراء ، وهذا هو مقصد صاحب الإجابة ، غير أن الدلالة
الضمنية^(١) لهذه الإجابة ليست بالبعيدة عن الصواب إذ إن
الفاضل لغة هو المتسع^(٢) . ولا ريب أن هذه الحكاية فاضلة
بمعنى أنها متسعة وأنها ذات (فضاء) فسيح من الدلالات

وقال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب :

... تكاذيب أعرابيان فقال أحدهما : خرجت مرة
على فرس لي فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها ،
فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل بفرسي عليها حتى
أنبهتها ، فانجابت .

فقال الآخر : لقد رميت ظلياً مرة فعدلت الظلي يمينه ، فعدلت
السهم خلفه ، فتياسر الظلي فتياسر السهم خلفه ، ثم علا
الظلي فعلا السهم خلفه ، فانحدر عليه حتى أخذه^(٣) .

٢ - الكلمة المشكلة (سؤال المصطلح) :

هذه الحكاية نواجهها بأسئلة عميقة مهمة ، حول جماليات
القول ، وعن علاقات النص وسياقاته ، بوصف النص أداة
اتصالية لا أقول إنها تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط ، بل
إنها تتدخل في تشكيل هذا القائل مثلما تتدخل في تشكيل
المتلقي . ومن هنا فإن (النص) يصبح مهماً وخطيراً في الدرجة
نفسها . ولكن لن تتمكن من ملامسة خطر النص وأهميته إلا
من خلال تشريحه تشريحاً نصوصياً يهدف فهمه أولاً ثم تفسيره
بعد ذلك .

والإشارات والاحتمالات الممكنة مما يفتح مجالاً غير محدود للنظر وإعادة النظر ، وللتفسير وإعادة التفسير . وفضاء النص هو ما سنسعى إلى الدخول فيه والبحث في مجرّاته غير المتناهية . وإن وصف هذا النص بأنه (كلام فاض) يشير إلى حقيقة غائبة تزدهى إلى الرفع من شأنه بدلاً من مرادها الظاهري الساخر والملغى .

وأول فضاءات النص هو مصطلح (الكذب) ، هذه الكلمة المشكلة - كما يقول الإمام الزمخشري - التي تعنى الشيء ونقيضه في آن ، مثلما تدل على الاحتمالات الدلالية المتنوعة مما يجعلها كلمة متوترة ذات معان غريبة ولذا فهي تصبح (الكلمة المشكلة) ، ولا بد حينئذ أن تصبح التكاذيب أيضاً مشكلة ، ويكون هذا الفن فناً إشكالياً لأنه من مصدر إشكالي ، وسوف نواجه نحن هذه التوترات النصّوية مع تقدمنا في خطوات الشرح والقراءة .

ومثلما رأينا أن جملة (كلام فاض) يتم استخدامها ونحن نقصد بها معنى لا نشك في دلالته ، ولكنها هي تتجه نحو دلالة أخرى غير ما نرومه منها ، والدالتان هنا تتناقضان وتتناقضان ، وكذلك هي كلمة (كذب) التي نستخدمها بمعنى نتفق عليه ولا نشك بدلائله ، لكنها تقترح وتفتح لنفسها مجالاً دلالياً مختلفاً ومناقضاً لما كنا نتصور . ومن هنا فإننا تشاكس قناعاتنا كلها حول المعنى المتفق عليه . ولهذا فإن الزمخشري يقع أمام هذه الكلمة حائراً محتاراً ، فيصفها بالكلمة المشكلة أولاً ، ثم ينقل رأى من رأى أنها كلمة من موروث ماضى ومضى معه أهله ومن له علم بذلك الموروث ، وهو بذلك يشير إلى خطورة هذه الكلمة وإلى أهميتها وأهمية (الفضاء الدلالي) الذي تتداخل معه وفي ذلك يقول محدداً ومثيراً لإشكالية المصطلح :

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل ، حتى قال بعض أهل اللغة : أظنها من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه»^(٤)

ولا ريب أن الزمخشري هنا لا يقصد حرفية الحكم بأن

الكلمة ودلالاتها قد انقضت ، ولكنه فقط يشير إلى درجة الاضطراب الدلالي حولها ، مما يجعلها كلمة مفتوحة على مختلف أنواع التأويلات والتفسيرات ، وكل تفسير إن هو إلاّ اجتهد يسلك طريق الاحتمال والإمكان - كما يقول ابن فارس - الذى وقف موقف المحتر من هذه الكلمة أيضاً^(٥) .

وهذا الاضطراب الدلالي يبلغ حدّاً تسقط معه شروط المعنى المقنن ، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالي متنوع ومختلف ، بل إنها قد لا تعنى أى معنى ، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيد بها أى قيد ، وفي ذلك قال الشيخ أبو على الفارسي عارضاً المسألة عرضاً منطقياً : «الكذب ضرب من القول ، وهو نطق ، كما أن القول نطق ، فإذا جاز في القول الذى الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق ، جاز في الكذب أن يجعل غير نطق»^(٦) . فالكذب - إذن - صوت لغوى مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلغة الصمت ولغة الحيوانات التى تدل دلالة مبهمه ، لا يفك لغزها إلا بالتأويل والتفسير .

وهي مثلما تكون صوتاً مطلق الدلالة فإنها أيضاً تكون كلمة قاطعة الدلالة ، وتأت (كذب) بمعنى وجب ، ومن ذلك ما يروى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه في قوله : «كذب عليكم الحج ، كذب عليكم العمرة ، كذب عليكم الجهاد . ثلاثة أسفار كذب عليكم ؛ أى وجب عليكم ، وجب عليكم . ومنه قوله : «كذبتك الظواهر ، أى عليك بالمشى في حرّ الهواجر» . ومن الحديث الشريف «فمن احتجم فيوم الخميس والأحد كذباك . . . إلخ» ، أى عليك بها»^(٧) .

هذا معنى من معان (كذب) فيه تحديد وحصر ، يقابل ما قاله الفارسي عن الدلالة المطلقة والإشارة الحرة . ومن باب إمعان الزمخشري في مداخلة هذه الكلمة وملاحقتها ، ليس لحل مشكلتها ولكن لإظهار هذه المشكلة وإبرازها ، فإنه يلجأ إلى ملاحظة سياق الكلام ، ولذا يحاول طرح تصور جرىء ينافس التأويلات السابقة فيقول واصفاً قوله بأنه هو القول :

وما فيها من حركات متوالية في الجرى والوقوف والنظر إلى الخلف ، وهذه مجموعة من الأفعال تصهرها كلها كلمة واحدة ولكنها ذات دلالات تتنوع وتختلف .

ويأتينا الفيروزبادي بصورة أخرى تماثل هذه بحيويتها وتزاحم الأفعال فيها ، وهي صورة الإنسان الذي (يصاح به وهو ساكت يرى أنه نائم) ^(١٠) ، وهذا هو (الإكذاب) . ويقال للإنسان الذي هذه حاله (قد أكذب) . ومن هنا تكون الكلمة ذات دلالة احتفالية وذات بعد تصويري وتخييلي ، فيها من الزخرفة والبريق مثلما من تنوع الدلالات وتعدد الأفعال ؛ ولذا صار عندهم نوع من الثياب المزخرفة تسمى (الكذابة) يلبسها الناس وهي : (ثوب منقوش بألوان الصبغ كأنه مؤشئ) ^(١١) .

وبذلك تكون دلالة (الإغراء) من مضامين معنى هذه الكلمة لدى العرب - كما يقرر ابن فارس ^(١٢) - وصار من أسماء النفس وصفاتها الكذب والكذوبة لارتباط النفس بالأمان والمطمح . ويأتى الكذب مرادفاً لداليا للخيال مثلما كان دالا على التخييل ، ومن ذلك جعلهم ما تراه النفس تخيلاً من باب التكذيب النفسى ، بمعنى الاستنباط الخيالى (فيقولون كذبتك عينك : أرتك ما لاحقيقة له) قال الأختل :

كذبتك عينك أم رأيت بسواست

غلس الظلام من الرباب خيالاً ^(١٣) .

فالكذب والخيال فعالان نفسيان وشاعريان ، تراهما العين من فوق حدود الواقع المائل والحقيقة الحسية .

ومن هنا تكون دلالات هذه الكلمة المشكلة هي في الإغراء والترغيب والبعث والتخييل - مثلما هي في أشياء أخرى - وهذه جميعها دلالات تشير إليها الاستخدامات العربية القديمة ، والتفسيرات اللغوية لعلماء اللغة في عصر التدوين وما بعده ، حتى وإن صار في الأمر معنى من معان الإشكال الذى جعلها (كلمة مشكلة) ، ولكن هذا أدخلها في إطار الاحتمال والإمكان ، كما يقول ابن فارس ، مما يؤكد مفهوم إشارية اللغة ؛ ويؤكد أن كل كلمة هي حسب قول عبد القاهر

«عندى قول هو القول ، وهو أنها كلمة جرت مجرى المثل في كلامهم والمراد بالكذب الترغيب والبعث ، من قول العرب : كذبت نفسه إذا منته الأمان وخيلت إليه من الآمال ما لا يكاد يكون . وذلك ما يرغب الرجل في الأمور ، ويبعثه على التعرض لها . ويقولون في عكس ذلك : صدقته نفسه ، إذا ثبتته وخيلت إليه المعجزة والتكد في الطلب . ومن ثمت قالوا للنفس الكذوب» ^(١٤) .

والزغشرى هنا يقدم لنا كلمة ذات قيمة دلالية وفنية وأخلاقية عالية جداً ، على حين تكون كلمة (صدق) أقل دلالة وأضعف . ذلك لأن كلمة (كذب) ذات طاقة تنفعية لأنها تحمل القدرة على التخييل وخلق الأمان مما لا يكاد يكون ، هذا هو ما يرغب الإنسان ويبعث فيه حس الابتكار والحركة ، وتلك هي دلالة الترغيب والبعث التي تجعل النفس موصوفة بأنها (الكذوب) أى الراغبة المنبعثة والعامرة بالخيال الحى والأمان الدافعة . بينما (الصدق) يحمل هنا وفي مقابل ذلك دلالات الشيط والتعاقص ، فإذا صدقت النفس مع صاحبها أفضت به إلى الركود ، وإذا كذبت دفعته به إلى الابتكار والانتعاش والبعث . هذا هو القول الذى هو القول ، الذى بلغ مبلغاً جامعياً حيث صارت الكلمة المشكلة بمنزلة (المثل السائر) . والأمثال هي لغة جماعية تنطلق بلسان الأمة ويضميرها وتعبر عن اللا شعور الجمعى فيها ، وكأنها كلمة (كذب) تعبير جمالى لحسن بشرى ولغوى شامل مثلما الأمثال - حسب ما يقول الإمام الزغشرى وغيره من اللغويين - .

ومثلما جاءت (كذب) بمعنى وجب ، فإنها تتضمن دلالات التنشيط والبعث النفسى ؛ فالقول : ليكذبك الحج أى لينشطك ويبعثك على فعله ^(١٥) .

ومن مدخل التنشيط والبعث النفسى تأتى دلالات آخر تشير إلى مفهوم التمثيل والتخييل الجمالى . ومنها صورة الحيوان الوحشى إذا جرى شوطاً ثم وقف لينظر ما وراءه ، فإن فعله هذا وما فيه من حركة وتحفز يأتى من باب (التكذيب) ؛ فيقولون كذب الوحشى ويقصدون به تلك الصورة المثوبة

الجرجاني - مما يجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه^(١٤) .

ومن جريان اللغة في إطار الاحتمال والإمكان ، وجريانها في إطار السمات والعلامات ، ودلائها على الشيء ونقيضه ، فإننا نجد عند البلاغيين والأدباء أيضا إشارات دقيقة تربط ما بين أدبية الأدب وكذب اللغة ربطا عضويا ، ويقولون في ذلك ؛ أعذب الشعر أكذبه . وحينما قال آخرون إن أعذبه هو أصدقوه تولى الإمام محمد القاهر الجرجاني تخريج هذه المقولة تخريجا يحفظ للأدب أدبيته ، ويحافظ على تراتب العلاقة في اللغة ، من أجل تأسيس التخيل بوصفه أحد أفعال القول اللغوي ، إذا ما أراد القائل وجهة الأدب^(١٥) .

ولهذا صار الكذب مادة شعرية بها يكون الشعر ، وفي ذلك يقول ابن فارس :

« (إن للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا ، وذلك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيماً موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأق بأشياء لا يمكن كونها بته ، لما سماه الناس شاعرا ، ولكان ما يقوله محسولا ساقطا)^(١٦) .

فالكذب - إذن - ضرب من القول ، وهو من شرائط شاعرية الشعر ولهذا جعله أبو هلال العسكري مرادفا جماليا للشاعرية حيث ينقل المقولة المأثورة عن بعض الفلاسفة الذي قيل له (فلان يكذب في شعره ، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء)^(١٧) .

وهو هنا يجعل الكذب بمعنى حسن الكلام فالكذب حيث هو في القول الأدبي ، ولا يتحقق الحد في الشعر إلا بالكذب - كما يقرر ابن فارس في مقولة أخرى في كتابه^(١٨) .

وليس في النفس شك أن هذه المعاني التي يقول بها هؤلاء العلماء هي من الناتج الدلالي لمعطيات اللغة . وهي معطيات تجعل كل كلمة وكل مصطلح مشكلة كما قال بذلك الزنجشيري صادرا عن حسه اللغوي الراقى وعن مهاراته في التفسير ، ثم إنه يصدر عن تجربة غنية وثرية في فهم النصوص وتذوقها وتشريح دلالاتها .

وهذا يعني أننا أمام موروث هائل من الثقافة المفقودة والمعرفة

الغائبة . وهذه التفت الأدبية التي نجدها في المدونات ليست إلا قطرات من بحر . مما يوجب علينا الوقوف والتأمل ، ومن ثم محاولة القياس بربط الغائب على الشاهد .

فنحن أمام موروث (من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه) كما يقول الزنجشيري ، ونحن نعرف معرفة اليقين شهادة أبي عمرو بن العلاء عن تراثنا المفقود ، وهي التي قال فيها : (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير)^(١٩) . ويكرز ابن سلام هذه الشهادة عن ضياع الأكثر . ويقول ابن فارس إن هذا هو كلام كل العلماء^(٢٠) في أننا قد فقدنا الكثير :

وهذه الشهادات تعني أننا منذ عصر الرواية ثم عصر التدوين لا نملك ولا نقرأ وتفسر سوى (الجزء الأقل) من التراث . وبالتالي فإن هذا الأقل لا يصور لنا غير جزء من حقيقة ، وتظل هذه الحقيقة غائبة . ولن يتسنى كشفها إلا بإجراء حفريات معرفية داخل هذا القليل لنكشف من خلاله عن معالم ذلك الكثير الغائب .

ثم إن هذه الشهادات تشير إلى قضية مهمة جدا ، وخطيرة جدا ، وهي أننا حسب مصطلحات ابن فارس في مجال معرفي يحكمه ويتحكم فيه عاملان مهمان ، هما عامل (الخلاف) وعامل (الاحتمال والإمكان) . وفي ذلك يقول ابن فارس :

(إننا نرى علماء اللغة يختلفون في كثير مما قالته العرب فلا يكاد واحد منهم يجز عن حقيقة ما خولف فيه ، بل يسلك طريق الاحتمال والإمكان)^(٢١) .

وهذه نتيجة طبيعية لمشكلة ضياع الأكثر من الموروث . مما يجعل ما بين أيدينا ليس سوى علامة تشير إلى المفقود وتدل على الغائب . وهو هنا موروث غير قطعي الدلالة . وهذا ما يجعله في دائرة (الاحتمال والإمكان) ، وتفسيره حيثشذ لن يكون قطعيا لافتقاره إلى كامل البراهين . ومن هنا صار اختلاف علماء اللغة ، وصارت كلمة (كذب) كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبي هو كذلك في موضع الاحتمال والإمكان ، وفي موضع الاختلاف .

وتكون كلمة (الكذب) والتكاذيب مصطلحات مفتوحة ، ودلالاتها احتمالية وليست قطعية ، كما أنها تقسم على الاختلاف . وفهمنا لها سوف يكون مشروطا بتفسيرها تفسيراً

(تكاذيب/وتكاذب) هما الإشارات الأولية إلى (سياق) النص وإلى موقعه من الموروث الثقافي والنفسى لنا . كما أن كلمة (الأعراب) هى مؤشر إلى فئة بشرية ذات ثقافة متميزة . وهذا يعنى أننا أمام جنس أدبى هو التكاذيب ، وأن لهذا الجنس مبدعين خاصين ومتخصصين هم الأعراب . ولهذا يأتي الفعل (تكاذب) مشيراً إلى حالة إنشاء هذا الجنس الأدبى وصناعة التكاذيب ، ويأتى الأعرابيان: الفاعل والمنشئ . ويشعرنا هذا بأن الإنشاء هو إنشاء تلقائى وفورى . وحدوثه ونموه بتشكلات فى لحظة إنتاجه .

كما أنه يشعرنا بأن الإنشاء فعل مشترك بين طرفين متساوين فى إحداث النص وإنشائه وتنميته . فهو ليس نصاً يحدث من مؤلف فرد ويتجه إلى جمهور مطلق ، ولكنه نص يحدث بالباشرة ، مباشرة الخطاب ومباشرة الاستماع . وهذا الاستماع ليس استماعاً سلبياً واستهلاكياً ، ولكنه شرط لحدوث النص وتنميته ، مع تبادل الأدوار فيما بين الإنشاء والاستماع . فالمنشئ يصبح مستمعاً ، والمستمع يتحول إلى منشئ فى الوقت نفسه الذى تحدث فيه الحكاية .

والمبدع - هنا - يخاطب مبدعاً مثله ، وفى هذا تغير يتضمن تحدياً عميقاً لمفاهيم نقدية وقرائية مثل مفهوم المؤلف ومفهوم المتلقى . فنحن هنا لا نشاهد تلك الثنائية القاطعة والفاصلة بين صانعى النصوص ، إذ ليس لدينا مؤلف يختلف عن المتلقى ، ذاك لأن كل واحد منهما هو مؤلف ومتلقى فى آن واحد . ولذا صار الحدث من خلال الفعل (تكاذب) الذى يعنى الاشتراك والمباشرة ، والنص ينتج عن هذه المشاركة ، ولو حدث أن ألغينا أحدهما لتحول الفعل من «تكاذب» إلى كذب أو إلى قال وتحدث وذكر . . . وما إلى ذلك من أفعال الإنشاء الفردى . وهذا ما يجعلنا نقول بأهمية الجملة الأولى . ونقول إنها جملة تشير إلى السياق وتحدد الجنس الأدبى وفئة المبدعين ، وخسارتنا ستكون كبيرة وتؤثر على فهمنا للنص لو أهملنا هذه الجملة .

والأعرابيان يتكاذبان ، أى أنها يؤلفان حكاية ، يعلم كل واحد منهما أنه فاعل أساسى ، مثلما أنها يدركان ويعيان أنها يضربان فى القول على غير واقعه ، واستجابة الثانى تعنى قبوله للعبة ورضاه بشروطها ومن ثم فإنه يدخل فى منافسة تضاهى الأول وتسابقه على الابتكار وتنمية النص ، وهو - حسب

نصوصيا يقوم على أساس تفسير النص بالنص ، من خلال تشريح القول ، ومحاولة استنباط سياقاته النصوصية والمعرفية . وكما يقول العرب فإن البعرة تدل على البعير . وإن لنا أن نعرف الغائب بقياسه على الشاهد . ومن شأن الحفريات المعرفية أن نفنى إلى الكشف عن المظهور . ولذا فإن تحليلنا لهذه التكاذيب سوف يأخذ بنا نحو مباشرة ما وراء النص ، بعد أن رأينا أننا أمام مصطلح إشكالى نحتاج إلى سبر أبعاده ومراميه . وفى ذلك نكون كاشفين لجنس أدبى هو (التكاذيب) كما سنقول فى المبحث الخامس . ولكن قبل ذلك ومن أجل ذلك سنقوم بتشريح التكاذيب ، ويعدده فى المبحث الرابع سوف نحيل ذلك كله إلى موقعه من سياق الفعل الأدبى ، والشعرى خاصة ، إن شاء الله .

٣ - تشريح الحكاية :

هذه حكاية تتداخل فيها مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق ، شأنها شأن الحكايات ، التى تقوم دوماً على بناء مزدوج ظاهره البساطة وباطنه عميق وجليل . والحكاية هذه بوصفها قولاً ماثوراً تصبح نصاً ، ومن الدلالات الجذرية لكلمة (نص) أنها تعنى الكشف والإظهار ؛ وكل نص هو تبين وإظهار - كما يقول ثعلب فى مجالسه : (٢٢) . ولكن النص لا يعطى قيادة بسهولة تلقائية . إن كل نص هو بالضرورة ضرورى كما يعرف المتن . ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والإظهار وبين الشرود . فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة . ولهذا فإن الدخول إلى العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحايل عليه . وطريقنا فى ذلك هو أن نضعه بين محاور ثلاثة ، تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصاً شاعرياً - ولم أقل شعرياً - وهى بذلك فعل مغاير ويختلف عن التأليف الشعرى . وتدور المحاور - ثانياً - حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية ، ثم سؤال الهدف المتجلى فيها .

٣ - ١ تتفتح هذه الحكاية على مشارف جملتها الأولى بقول لراوى : (تكاذب أعرابيان) . وهى جملة تشبه جملة العنوان : (تكاذيب الأعراب) ، وهاتان الجملتان يبدو عليهما أنهما من خارج النص ، وهما من كلام الراوى والمحدث ، وبالتالي يصبح من الصحيح إهمالهما . ولكن ذلك لو حدث سوف يجرنا من أهم أسباب النص ووسائله إلينا . ذلك أن

مفهوم لوحة التلقى لدى بلوم ، يدخل في (عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهي حالة تنافس)^(٢٣) . ولذلك فإن نوعية الاستجابة فيها ليست مجرد استقبال وتلقي ، ولكنها (إبداع) مواز ، والأصل والفرع فيها يتساويان ، بل إنها يتنافسان . وتضمحل لذلك البداية وتراجع من أجل فتح النص للنهائية ، ويكون التكاذب حينئذ هو تفاعل نصوص يلغى الحدود ما بين المؤلف والمتلقي ، وذلك كله من أجل النص ومن أجل الإبداع والأدبية .

والغاء هذه الحدود أدى إلى إلغاء المؤلف بوصفه صوتا مفردا ، وأحل محله صوت التفاعل ، أي صوت الكل ، ومن هنا وصفها أبو العباس المبرد بصفات الجمع فهي تكاذيب ، وهي من الأعراب . إنها صوت جمعي يتجلى غيالا للإنسان المنتمي لهذا الجنس الأدبي ، والصانع له .

ووظيفة النص في هذه الحالة تكون انتباهية^(٢٤) ؛ بمعنى أنها تثير في المبدعين إحساسا شعوريا ولا شعوريا بأنهم أحياء ، وأنهم فاعلون . وسوف يتضح لنا ذلك في استنباطنا لأدوات الفعل في النص . وأشير هنا إلى وصف طرحه عبد اللطيف اللعبي عن التأليف في المعتقل ، وهو قول يكاد يكون وصفا لمن يبدع الأكاذيب ، في علاقة ذلك بالإحساس بشعور الحياة وإرادة البقاء والاتصال مع الآخر ؛ يقول اللعبي عن (المؤلف الذي يكتب في ظروف الاعتقال إنما يفعل ذلك قبل كل شيء ليتأكد من أنه لا يزال حيا ، من أن دماغه لا يزال قابلا للاستغلال ، بأن ملكاته لا تزال قائمة على أداء وظائفها ، كأن الأمر عبارة عن سباق ضد الساعة مع الموت ، مع فقدان الذاكرة ، مع العي . . . إنه دفاع وتعبير عن الإنسان ككائن نوعي)^(٢٥) .

هذه صفات محكمة عن حال الإبداع من أجل (الكائن النوعي) في مقابل الظرف الصارم تصح على جنس التكاذب ، وتلامس العلاقة ما بين النص والحياة في مواجهة العي والموت . ومن هنا يكون الإبداع مسعى لتأكيد الوجود من خلال القول ومن خلال الاتصال ، وعدم ذلك هو الموت ؛ ومن الممكن استدعاء بعض المقولات النقدية حول ذلك ، وهي مقولات تجعل الاتصال عملا تبادليا يحث على استنهاض الحس بالحياة ضد الموت والعدوانية والتدمير^(٢٦) . ويلمح فوكو علاقة الإبداع بالموت منذ الملحمة اليونانية ، وفي ملحمة « ألف ليلة

وليلة » حيث يكون الكلام أداة لمغالبة الموت والتخلص منه ، ومن أجل الحياة ، والاستمرار بها ، في حين أن عدمه موت ، ولو سكت شهر زاد لكان في ذلك موتها ، وحكايتها هي محاولة تتجدد كل ليلة لإبعاد الموت عن دورة الحياة^(٢٧) .

وهذه (التكاذيب) هي مسعى لإقامة هذا النوع من الاتصال ، وهي تأكيد للوجود وللحياة بإحداث اللغة وإقامة المشاركة الاتصالية . والأعراييان هنا يتخيلان ويرسمان العالم من حولهما ويقرآن الغائب ويلا مسان المفقود من حياتهما ، وهي حياة صحراوية جافة تشير إليها عناصر الحكاية من خلال الليل والصيد والفرس . إنها يحاولان استئناس المتوحش ، وإطلاق الأسير من الداخل ، ولذا فإنهما يدخلان في فعل مشترك فيتكاذبان عن وعي وعن إدراك لخياطة القول . والواحد منهما لا ينجذع الآخر ، ولكنه يشترك مع الآخر في مخادعة الذات وملاهاة الظرف والخروج إلى المطلق ، حيث لا قيد ولا حدود ولا حقيقة ولا نتيجة ، وإنما كل ذلك تكاذيب تفعل في النفس فعلا مؤقتا يجرهما عن زمنها المجذب إلى حلم خصيب تأنس به بعض الوقت ، وهذه نعمة تتجلى في اللغة وتظهر ، ولكن اللغة أخطر النعم - كما يقول الشاعر هيدرلن -^(٢٨) ومن خطورتها جاءت هذه الحكاية التي يجب علينا أن نأخذها مأخذا الجد ، ونأخذ التكاذب كلها المأخذ نفسه ، بوصفها جنسا أدبيا أهملناه زما وحق لنا أن نعود ونهتم به . ولم يكن الأعراب عابثين حينما كانوا يتكاذبون ، ولكنهم كانوا يمارسون الحياة من داخل اللغة ، بوصف اللغة كائنات حيوية نوعيا باستطاعتها منح الإنسان كينونة نوعية ماثلة وجددها الأعراب في التكاذب فمارسوها بإتقان وإبداع وعن وعي كامل ، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفا إبداعيا متفوقا ، ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر ، كما يقول أبو عمرو بن العلاء .

٣ - ٢ تفاعل الحكاية من خلال دور القائل فيها ، فهذان أعراييان قال أحدهما ثم قال الآخر ، وهما بذلك لا يقدمان حكايتين ، ولكنهما يقدمان حكاية واحدة ذات شطرين أو دورين ، أو لنقل بلغة المسرح إنها ذات فصلين . وهي تفضي إلى دلالة ضمنية كلية واحدة ، وتوظف العناصر داخل النص توظيفا بنويا متكاملا والأدوات الفاعلة داخل الحكاية تبدأ من فعل القول المشترك ، حيث يتم إلغاء المؤلف الفرد ، والمستمع الفرد ، ويحل الإيجاب والتجاوب بديلا للدور

والحكاية هذه لا تدخل في اللغة متطفلة عليها أو متسولة لحسانتها ، إنها تغوص في اللغة متشابكة مع سياقاتها الأدبية ، ومستتضة لدلالات هذه السياقات ؛ فالليل والفرس والسهم والظبي كلها قيم شعرية وشاعرية^(٢٩) ، تتمدد في الموروث بداية ومسارا لتجعل هذه الحكاية جزءا من سياق ثرى يعرفه كل قارئ للأدب .

فالليل الأعراي وحش مفترس يهاجم البشر ويرعبهم ، ويتجسد لهم على صورة حيوان بحري يتموج جالبا المهبوم التي يحثم بها على الإنسان ، ويطبق عليه كحيوان أسطوري غاشم ؛ ذاك هو الليل كما صورته امرؤ القيس ، وهذا هو الليل الذي كان يواجهه الأعراي فيخاف منه ويرعب . ولقد تعلم هذا الأعراي أن هذا الليل المتوحش ذو قدرة مطلقة على الإنسان يستطيع إدراك الإنسان ، وليس للمرء أن يهرب منه . ولقد قال النابغة بذلك وكشف بلواه معه ، حيث الليل يدرك الإنسان ولا متناى عنه .

ذاك واقع الليل الأعراي ، ولكن الحكاية تسعى إلى إقامة معادلة جديدة يتخلص فيها الأعراي من ليله المتوحش ، ولهذا جاءت الحكاية لتنتصر للإنسان وتنتقم من الليل ، فجعلت الإنسان يلحق بالليل ويدركه بغد أن مرقه إلى قطع ، ثم قام الإنسان بإيقاظ الليل لكي يرحل ويذهب .

وهو هنا يعلن سيطرته على المتوحش ، ويشير نفسه بأنه قادر على التصرف مع الليل كيف شاء ؛ فأسقط الخوف ودجن المتوحش ، واستأنس واحدا من ظروفه الغاشمة .

لقد كان الليل وحشا مفترسا ، واستطاعت الحكاية أن تتخلص منه بتدجينه ، وهذا خلاص للإنسان من رعب . وبعد هذا الخلاص من المرعب جاء الطرف الثانى من الحكاية محققا غاية أخرى من غايات الإنسان الحيوية وصار طلب الظبي .

والظبي قيمة دلالية مهمة لحياة الأعراي ، فهو مادة غذاء ومادة بقاء . هو لحم يؤكل ، وهو رمز للمرأة . فهو حيوان مبهج على نقيض الليل ذلك الحيوان المفترس والأعراي الذى يخاف من سطوة الليل يأنس بالظبية صيدا يقيم أوده أو امرأة تقيم حياته . فالظبي إذن مادة حياة ، وهو عنصر حيوى يظل طلبه غاية تلحق مباشرة بغاية الأمان من المتوحش ولذا جاء

التقليدى الذى يمارس سلطة وتسلط المؤلف ، على الخطاب وعلى المثلقى . ومن هنا فإن فعل القول المشترك يتحرك عبر العناصر بأدوات فاعلة داخل الحكاية ، وهذه هي : الفرس / الليل / السهم / الظبي . ويكون الفرس والسهم أدوات أساسية للفعل ، بينما الليل والظبي هما رموز الإنجاز ومادته ، والجميع هي أهداف . فكلا الأعرايين يطلب ويتمنى فرسا ويتمنى سهما ، وهما لا يملكان ذلك في واقعهما ولكنها يطلبانه في اللغة ، ويعلنان اللغة تنوب عنها بامتلاك المفقود ، واستحضار الغائب . ولو امتلك الأول فرسا فإنه سيتمكن من فعل المعجزات بواسطة هذا الفرس وسوف بإيقاظ الليل من غفوته . كما أن الآخر لو امتلك سهما سحريرا فسوف يصيد ما لا يصاد من الطباء .

والحكاية تنص على الفند والحمران من خلال استخدام التكرير فالفرس نكرة والسهم نكرة ، ويحدث ذلك (مرة) ، وفي هذا إحالة إلى الماضى . والماضى هنا يبعد القصة عن قيود التمنى ، ويرفعها عن أن تكون مجرد هواجس تهجس بأوهام الأمانى . فالإحالة على الماضى توهم بأنها حكاية قد حدثت في مرة وأن لأحدهما فرسا ، وللاخر سهما . وبالفرس صاد الليل وأيقظه وبالتالي سيطر عليه . بينما الثانى نال ظبيا بسهمه وأشبع جوعه فسيطر عليه .

والليل موحش ومرعب ، والجوع قاتل ونذير فناء ، وسبيل الخلاص هو الأداة الفاعلة ، وسوف تكون اللغة هي تلك الأداة تتمثل بالفرس والسهم . وفي ذلك مواجهة للموت والفناء وخلاص منها .

وهذه المواجهة تفضح وتكشف واقع الحال ، فالأعرايين حقيقة يعانون من أسباب الفناء ويعيشان في حال من فقد . فيها لا يملكان الأدوات الواقعية ، والحكاية تفصح عن الغائب في حياتهما . ولكنها تفصح أيضا عن النوعية التي يملكانها ويملكان القدرة على استخدامها وهي (القول) . ولذا قال أحدهما ثم قال الآخر . ولقد قال بما عجزا عن فعله ولذا صار قولها فعلا . حيث أوجدا وابتكرا واقعا نصوصيا فيه كل ما هو مفقود وغائب ، وكان ذلك رقية سحرية تكسر لها شروط الظرف وقيوده وعوزة ومواته . ومن هنا فإن اللغة هي اتصال حيوى يعادل الحياة ، ويناھض الموت .

الأعرابي الثاني الظبي بعد أن أحس بالأمان مع رفيقه حينما فرغا من الليل وتبعاته .

ولكن الخلاص المتمثل بالإيقاظ وبالصيد لن يتحقق إلا بأسباب ، وهذه الأسباب هي الفرس والسهم . فالفرس أداة سببية في إيقاظ الليل ، والحكاية لا تقول بإيقاظ الليل فقط ولكنها تشير إلى ذلك الفرس العجيب الذى يصل ما انقطع ويعطى صاحبه مراهمة ولذا قال الأعرابي : (مازلت أحمل بفرسى عليها حتى أنبتها فانجابت) ، وانجياب الليل مرتبط بحملات الفرس . وهذا الفرس ، الذى هو نكرة في الحكاية ، هو الذى سيجعل الأعرابي فارسا لا راجلا ، ويعطيه صفة من صفات الأبهة والمجد ، فهو فارس لأن له فرسا ، وهو يوقظ الليل ويدجنه لأن ذلك الفرس حمال وقاطع . فالأعرابي هنا يتخلص من الليل ويمتلك فرسا . والمطلبان معا مفقودان في واقعه ، ولكنها موجودان في النص بخضران وبتفاعلا .

والفرس أداة سببية ضد الليل ، ومن أجل فروسية الفارس وعزته بعد الرهبة والذعر .

أما السهم فهو أداة سحرية ، وكان لابد من كونه سحريا يميل ويتحرك صعودا وهبوطا حسب نوايا صاحبه ورغباته ، وهو لابد أن يكون سحريا لأن الصيد نفسه سحرى . فالظبي رمز غنى يشع بالحياة والنماء ، وهو قيمة دلالية عالية كصيد وكرمز للمرأة . وصورة المراوغة فيه هي من أبرز صفاته . والظبي إذا نفر لا يرجع إلى مكانه ، وإذا غادر ظله لا يعود إليه . ولذا كان لابد من أداة لها قدرة خارقة على المخاطلة والملاحقة . والصيد السحرى اقتضى سهما سحريا . ويكون السهم أداة سببية لأخذ الظبي . والأعرابي في الحكاية لا يشير إلى صيد السهم للظبي ولكنه يقول إن السهم أخذه . وهذا رمز إلى الإمساك به حيا ، لأن غرض الحكاية هو الحياة وليس الموت . ولذا صار أخذ الظبي وصار تنبيه الليل وفى المعنيين دلالات الحياة والحركة . وتحقق بذلك غاية النص بما أنه نص ضد الموت وضد الغياب والفقد . ولذا فإن الحكاية منحت الجهاد حياة حيث جعلت السهم يفكر ويخطط وبالتالي يلاحق ، وقدمت الليل وكأنه كائن حى ينام ويستيقظ ، ويعتريه ما يعتري الأحياء حيث انفصل منه قطعة نامت ، وانفصلها ونومها يحيل إلى صفات كثيرة فيها . كأن تكون قد

تعبت من مسارها الأبدى ، أو تكون نسيت واجبها في المغادرة عند الصباح ، أو أنها ملت من أصلها وأرادت اللجوء إلى النهار ، أو تاهت في الطريق ، أو أنها تعرضت لعقوبة صارمة من سيدها الذى تركها وحدها في نهار الصحراء . وكل هذه معان من معاني الحياة ومناهضة الموت والتجمد والانصاع .

٣ - ٣ يشير آيزر إلى حاجة نظرية الأدب إلى تغيير وجهتها لتركز على وظيفة الإشارة في الجنس الأدبي ، وبذلك تقلب النص إلى انعكاس للرغبات المفضحة عنها . وما النص ؟ إنه الناتج الوظيفي لما تنفصح عنه هذه الأداة الفنية . وسوف نعرف الحكاية حيث تدبعا لوظيفتها الدلالية بما إنها نص يكشف عن الرغبات ويعبرها ، في حين يبدو أنه يحاول إرضاء هذه الرغبات وإشباع فراغها ، وفن الحكى هو مخترع بشرى لتمكين الإنسان من تمديد نفسه ووجوده الحياتي^(٣٤) .

ومن هذا المنظور تأتى رؤيانا للتكاذيب من خلال الوظيفة المتجلية فيها . على أن وظيفة الإشارة في النص تتبدى بواسطة أسلبة الشخص عناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية . ووظيفة الإشارة في هذه الحكاية هي في تحقيق الاتصال مع أطراف الحوار ، ومع العالم ، وذلك بتحويل الحلم إلى رمز . ولقد قلنا من قبل إننا أمام حكاية واحدة من فصلين ، وكلا الفصلين يؤديان إلى غاية واحدة . ومادام الأمر كذلك فإن الهدف النهائي يصبح هو وظيفة الإشارة وهو المفتاح إلى الحكاية مثلا أنه الدليل عليها .

وهذا الهدف النهائي هو الظبي الذى أخذه السهم . وهذا السهم بوصفه أداة سحرية جاء بالظبي ليضعه مطلبا نصوصيا ويكون هو وظيفة النص وغانته والظبي هو حلم سابع في المخيال المشترك لصانعي التكاذيب ، وتحول في الحكاية من حلم إلى رمز بعد أن تم الإفصاح عنه ، وتم رسم حبكة محكمة أفضت إلى أخذ الظبي ، بعد سلسلة من الحوادث ذات العلاقات السببية ، وبعد تبادل حوارى اشترك في إبداع الحكمة وتنميتها . وكان لابد من إيقاظ الليل ، وإزاحة ظلامه ليحل النهار والضياء الذى يكشف عن الطباء النائمة ، ويتيح للسهم مجالا للملاحقة المكشوفة ليأخذ الظبي .

وإذن . . ما هذا المرموز إليه ؟ ما الظبي ، هذا الحلم المتحول ، والرمز النصوصى المائل ؟

وهذه قيمة شعرية مرتبطة بشعر الحب (حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة تخلو منه إلا النادر والقدح^(٣٣) . فهو رمز لعنصر الحياة والبقاء .

ومن رموزه أيضا الصحة والعافية ، ومن أمثال العرب في صحة الجسم قولهم : به داء ظبي ، ومعناه ليس به داء كما أنه لا داء بالظبي^(٣٤) . وله صفات أخر تم عن النباهة والحيرة ، فهو موصوف بالحذر فإذا (رايه رب في موضع شرد عنه ثم لم يعد . ومنه المثل : تركه ترك ظبي ظله)^(٣٥) ، وهذا هو ما اقتضى وجود السهم السحري .

ويضاف إلى السمات المعنوية وما فيها من رمزية ، صفة أخرى مادية وهي أن الظبية جراب صغير عليه شعر . وفي الحديث أن ظبية بهذا المعنى أهديت إلى الرسول ﷺ فيها خرز فأعطى الأهل منها والعرب^(٣٦) .

هذا كله سياق غني يجعل (الظبي) إشارة فسيحة للدلالة عميقة الحلم ، ويوظفها كرمز حي يكشف عن الرغبات بما إنها واقع مفقود وغائب ، ولكنها مطلب إنسان خيوي .

وهذان الأعرايان يتكاذبان بحثا عن الجمال والطهارة والحب ، ويعرفان أن طبع الحبيب الطاهر الجميل هو طبع النفور ، ولذا ابتكرا أداة سحرية لملاحقته يئنه ويسارا وعلوا وانحدا إلى أن تأخذ الظبي . ويحقق النص - إذن - مطلبه في الجميل الطاهر وفي الحب والجدة ، ولكن النافر يظل نافرا ، فبعد أن سيطر النص على الظبي راح النص نفسه يمارس النفور والشرود ، ليظل نصا شاردا يسهو الخلق جراه ويختصمون . ويظل النص كظبي نافر يحتاج إلى قراءة سحرية تحتل وتخادع النص لتأخذه كما أخذ السهم السحري الظبي . وتبقى التكاذيب فنا عربيا غائبا وجنسا يحتاج إلى كشف واستكشاف ، حيث يكون الأعرايب هناك بكل ما فيهم من أمل مفقود وعيش غائب تكشفه اللغة وتنوب عن غيابه بحضورها وعن نقصه بتكوينها .

وهذا هو الهدف المتجلى في هذا النص بوصفه وظيفة دلالية لإشاراته وعناصره الرئيسية ، حيث يتحول الحلم إلى رمز ، ويتجلى الرموز إليه من خلال تراثه السياقي وتلاحمه العضوي مع الموروث الشعري الذي ظل الشعراء يهجون به ويتكاذبون فيه ، لكي يظل الإنسان ذلك الكائن النوعي الذي ما انفك يبحث عن نفسه وعن عالمه مستعينا بلغة هي كائن نوعي حي ، مثلما أنها فاعل وظيفي ومنفعل دلالي كهذه الحكاية .

للظبي في المخيال العربي - والأعراي خاصة - تاريخ من السياقات الثرية فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعري ارتباطا عضويا ، و (يزخر الشعر الجاهلي بتشبيه المرأة بالظبية حيث تتداخل صورة الظبية مع الظلل والذكرى والجمال ، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجسادا وأطيبها أفواها وأكثرها نفورا ، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعاق : به داء ظبي . وقد حاك القدماء حولها الأساطير وصنعوا تماثيل مصغرة لها على هيئة تماثيل تقى من الشرور ، لأنها مخلوقات طاهرة لا يجس مسها بأذى ، ولكن العربي ألف صيد الظبية رغم شبهها بالحيبة ، وقد كونوا عنها انطباعات فهي تنشط في الليالي المقمرة وبها ميل للنوم واللبو مع الذكور ، وهي إلى هذا ترمز إلى التجديد ، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شباهًا وبجالا من زوجه الأولى فإنه يقول : الظباء على البقر . وإذا أراد الإشارة إلى رحيل الحبيبة قال بأن ديارها تسكنها الظباء ، وكانت أسماء الظبية تطلق على بعض النساء أما في الشعر فإن للظبية أسماء كثيرة . . . غلى هيئة مسميات أو صفات^(٣٧) .

وللظبية دم أشد حمرة من سائر دماء الحيوانات الأخرى (والمسك بعض دم الغزال - المتنبي) وكانت العرب تسمى الظباء مطايا الحب . وفي الأساطير يحمل الظبي روح دموزي الذي قتلته الغيلان وفي ملحمة جلجامش قال جلجامش لا نكيدو : يا أنكيدو إن أمك ظبية . ولذلك فقد فرت الظباء عنه سبع ليال حين اتصل بالغي^(٣٨) .

ومن هذا التاريخ الدلالي الثري تبرز سمات أساسية هي الجمال والنفور والطهارة . وهذا (الجميل / الطاهر / النافر) لا بد أن يكون رمزا للحبيبة وإشارة إليها ، ولا بد أن يقتضى ذلك معنى الجدّة والطرافة . ولذلك فإن العربي مال إلى صيده لكي يمتلك الحياة ، ويدخل في عالم الطهارة والجمال ولو باصطيادها ، وماذا يفعل مع النافر إلا أن يصيده ، غير أن الأعراي في الحكاية أطلق سهمه السحري لا ليصطاد ، ولكن ليأخذ الظبي . وذلك محافظة منه على حياة الرمز وما يرمز إليه من طهر وجمال وحب وجلة . وهذه معان لا يجوز عليها القتل ولكن يحق لطالبيها أن يتكرر أدوات السحر والاحتيال لكي يفضى إليها .

٤ - كل شيء يتكلم :

استبعا لرمزية الدال (وإشاريته) وتعميما للفكرة فإن كل دال هو بالضرورة رمز ، وهو بالضرورة أيضا مجاز . وفي البدء كان المجاز كما يقول التشرميون^(٣٧) . وبذلك فإن كل دال هو لغة نطق وتكلم . وهذا ما يجيل إليه الأعراب في نسبتهم الكلام إلى كل كائن حتى بل إلى كل كائن على الإطلاق حتى وإن كان جمادا كالحجر والأرض ، ومنه الأغنية الحديثة المشهورة : (الأرض بتكلم عربي)^(٣٨) ، وهي أغنية معاصرة تحيل إلى موروث عميق الجذور ، وهو موروث نطقت فيه الحيوانات مثل فرس عترة وشخص «كليلة ودمنة» ، وقبل ذلك كان (الضب) يتكلم بالشعر ويخطب ابنه أيام كانت الأشياء تتكلم^(٣٩) .

وهذه واحدة من التكاذيب يروها المبد . وفيها إسناد بعيد الدلالة إلى أن (الأشياء) بالإطلاق كانت تتكلم وكان لها أيام من الكلام مثلما كان للعرب أيام من الحروب والوقائع .

فالأشياء إذن لها تاريخ مع اللغة ، تقول وتسمع ، وتنشد الأشعار . والأعراب كانوا يستندون بخيالهم على هذا المنطق الخيالي في أن الأشياء تتكلم ، ولذا فهم يروون أشعارا للطيور ، مثلما يروون أشعارا للملائكة وللجن وللشياطين . وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثى الحارث بن ظالم أحد الجرهميين^(٤٠) . وهذا ليس دجلا وتزييفا ولكنه خيال أدبي يتفق مع منطق وغايات التكاذيب بوصفها فنا أدبيا يعتمد على فكرة منح الأشياء

لغة للتصريح والإفصاح . وهذه عندما تتكلم فإنها تصبح حية ومنسجمة مع نظام الحياة ، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشي . ولهذا صار كل شيء عند الأعراب يملك حياة وعواطف وجدانية توجه حياته وتفسرها . ولقد قرأ الأعراب صفحة السماء بنجومها وفسروا علاقات النجوم مع بعضها تفسيرا فيه حياة وإحساس . فالذبران . وهو نجم بين الثريا والجوزاء . له قصة حب تراجيدية مع الثريا . وهو لحي إياها قد خطها واستعان بالقمر ليزوجه منها ولكن الثريا ثمنت وقالت للقمر حينما فاتحها بأمر الدبران . ماذا أفعل بهذا السبوت الذي لا مال له . ونتيجة لهذا الحرمان ظل الدبران يدور في السماء مستحليا ومعه صلاصة يتمول بها ، فهو يتبعها حيث توجهت ويسوق صداقها قدامه ، في حركة أدبية فرضها

الحب عليه وظل يتابع محبته ويجري وراءها محروما منها مثلما هو محروم من المال . فهو في حرمان مستديم ولكنه لم يفقد أمله في من يحب^(٤١) .

وفي هذه الحكاية إشارة إلى الحرمان وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال ، وفيها إشارة إلى الغاية المطلوبة . وتلك هي قراءة أعرابية تكاذبية لصفحة السماء تجاري حكاية الليل النائم والسهم السحري في إفصاحهما معا عن الغائب والمفقود وكشفهما عن المنشود ، بل إن هذه الحكاية تفسر تلك وتحيل إليها وتتأير معها صياغة وتفسيرا . والمنشود لا يتحقق إلا بعد تحريك الأشياء لتكون متكلمة ومتحركة ، تفعل مثلما يفعل الأحياء ويصحبها ما يصيب الأحياء ، ولذا فإن (الجدى قتل نعشا فبناته تدور به تريده ، وإن سهيلا ركض الجوزاء فركضته برجلها فطرحته حيث هو وضربها بالسيف فقطع وسطها ، وإن الشعري اليمانية كانت مع الشعري الشامية ففارقتها وعبرت المجرة فسميت الشعري بالعُبور فلما رأت الشعري الشامية فراقها إياها بكت عليها حتى غمست عينها فسميت الشعري الغميصاء)^(٤٢) .

وهذه مثل سابقتها عما هو قراءة تستشرف ما في داخل الشيء لتحركه بالحياة والخيال . فتولد اللغة من رحم الخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التي تجعل النطق والتعبير مرادفا للحياة وللفعل . ويكون الكذب هنا أساسا جديدا لا يتحقق الفعل الحى إلا به . ومن هنا يجيء قول زيد الخيل واصفا معرة اشترك فيها فيقول :

بني عامر هل تعرفون إذا غدا

أبو مكثف قد شدَّ عقد الدوابر

بجيش تظل البلق في حجراته

نرى الأكم منه سجدا للحوافر

وجمع كمثل الليل مرتجس الوغى

كثير نوابه سريع البوادر

وهذا الجمع الكثيف الذي كمثل الليل يرتجس ويرعد بالوغى يسرع بالبادرة وتتالي هجماته بكثرة وإرهاب تجعل النهار ليلا وتسد أفق الشمس ، هذا الجيش الليلي الضارب لم يكن في الحقيقة سوى ثلاثة خيول^(٤٣) كما يروى المرد ، أحدهما كان للشاعر . وهذه حقيقة لا تمكن الشاعر من أن يقول شعرا لو أنه

هذه اللغة وفك شفرتها ويعى أنها لغة تختلف عن المعهود وتفارقة . وهذا ما جعل عترة يفهم فرسه وينشأ من هنا خطاب متبادل بين الفرس والفارس مثل تبادل الأعرابيين لخطاب واحد مشترك تأسست منه حكاية التكاذيب .

ومثل عترة كان امرؤ القيس شاعرا ذا مقدرة على استنطاق الأشياء ومخاطبتها . وخاطب الليل المتوحش راجيا منه الانجلاء :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الموم ليبتل
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكل كل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

خاطب الليل لأنه قد جعله ليلاً حيوانياً له صلب وأعجاز وصدر ، وهذا الحيوان المتوج يدخل مع الإنسان في مغالبة يحاول فيها الليل / الحيوان أن يدهم الشاعر بجسده الضارب ، ولم يكن للشاعر من حل سوى أن يستخدم اللغة ويستعين بها على هذا الحيوان المتوحش فيخاطب الحيوان منادياً إياه بأن يتكشف وأن ينجلي . والانكشاف فعل من أفعال النص حيث إن النص كشف وإظهار - كما أشرنا أعلاه - ولكن الانكشاف والإظهار النصوصي هو إفصاح عن الشكل وإشارة إليه ، ولهذا فإنه لا يفرض على حلّ المشكلة ولكنه فحسب يفصح ويكشف عن المشكلة ، ولذا جاء الإصباح ماثلاً لليل في ابتلائه وهوميه عند امرئ القيس : وما الإصباح منك بأمثل . فانجلاء الليل مثل انجلاء النص لا يؤدي إلى الحل والخلاص ولكنه يكشف ويفصح عن بلاء الشاعر ومحتة . وهذا ما أفصح عنه النص بعد تحركه بالقول ومخاطبته لليل بوصفه كائناً حياً متحركاً ، يتحرك هنا مثلاً ، في حكاية التكاذيب ، والحركة والنوم كلاهما فعلا من أفعال الحياة مما يستتبع نطق الحى ومخاطبته .

من هذا نرى أن العرب قد جعل الأشياء تتكلم ، بما فيها الجماد والحيوان الأعجم ، وقام هو بالتحدث إليها ومخاطبتها ، كما فعل امرؤ القيس مخاطباً ليله الحيوان ، ثم إن العرب راح يقرأ ويفسر لغة الأشياء حيث قرأ النجوم وفسر حركتها ،

اختار الصدق في القول . ولكنه لكي يقول شعراً لابد له من اختلاق حكاية من التكاذيب تمنحه مادة شعرية وتغذى لغته بالخيال والتمثيل فيملاً فراغ الواقع بتكاذيب اللغة . وتكون التكاذيب مادة الشعر وروحه على عكس الصدق والواقع اللذين ينافيان الشعرية هنا .

وفي هذه الأبيات أخذ الشاعر باستنطاق الغائب والتمثيل لجعل النص يتكلم بالمرغوب به والمنشود ، وهو أن يكون للشاعر جيش على تلك القوة والمنعة والسلطان ، لكي يشعر بالأمان والانتصار . واللغة قادرة على منحه هذا الشعور ولقد فعلت حينما طلب منها ذلك عبر باب التكاذيب .

والمسألة ليست في استنطاق الجماد أو الصمت والغيب فقط . ولكنها أيضاً في استقراء وتفسير المنظوق . مثلما فعلوا في تفسيرهم لصفحة السماء ورحلة النجوم فيها ، ومثلما فعل عترة في قراءته للغة فرسه . وهى لغة يدرك عترة أنها تختلف عن التعبير المعهود ، ولذا فهي تقتضى فيها خاصاً بما إنها لغة خاصة ، وهذا الفهم شرط للتفسير ، ولذا يقول عن فرسه :

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى

أو كان لو علم الكلام مكلمى

إن الذى ينقص هذا الفرس هو (المحاورة) و (علم الكلام) ، والمحاورة وعلم الكلام هما صفتان للغة العلمية لغة البرهان والعقل والحجة ، أى لغة الواقع ولغة الصدق . ولكن هذا النوع من اللغة ليس ضرورياً في الشعر . إن لغة الشعر ولغة الأشياء حينما تتكلم هى ما نجده في البيت السابق على هذا البيت حيث يقول الشاعر مفصحا عن قراءته وعن تفسيره لمنطق الفرس :

وازور من وقع القنا بلبانه

وشكا إلى بمبرة ونحمحم

عجز الفرس عن (المحاورة) وعن (علم الكلام) ولهذا راح يتكرر لنفسه لغة أخرى تخصه ، وهى لغة تتمثل بالأزوار والتحمحم والتعبير بالعبرة . إنها لغة تكشف عن العجز وعن التعويض في آن . وإن كان الفرس لا يعلم الكلام فإنه لا يعجز عن اصطناع لغة تخصه ، ولم يحتاج الأمر إلا إلى متلق يستقبل

وتفاعل مع حممة الفرس وتعبيره (من العبرة ، بفتح العين) ، وهذا تقليد عربى عريق ابتدأ مع بداية المعهود من موروثنا . ولم يزل فاعلام مستمرا حيث تتكلم الأرض بالعربية ، وحيث تتكلم الحصاة الرقطاء ، كما تروى عجائزنا فى القرى والأرياف وذلك حينما كان كل شىء يحكى (٤٤) . وهذه جملة ترددها العجائز اليوم مثلما كان الأعراب يقولونها فى عهودهم القديمة أيام كانت الأشياء تتكلم .

إذن هناك لغة وهناك منطق . وليست المشكلة فى (وجود) هذه اللغة وحدوثها . ولكن المشكلة فى إدراكنا لها وفى مقدرتنا على قراءتها . وهذا الإدراك وهذه القدرة لا يحدان إلا بموهبة تستطيع الففز على حدود الاصطلاح القاطع ، أو بمعجزة ربانية مثل هبة الله لسليمان ولأبيه داود حيث أعطاهما الله علما نورانيا من عنده تعالى وفضلهما فى ذلك على كثير من العالمين . ومن هذا العلم معرفة سليمان لمنطق الطير والنمل . وهى لغة تختلف عن لغة البشر وتفتقر عنها ، وابن كثير يقول بخطأ من زعم أن لغة الطير والحيوان مثل لغة البشر ، ولو أنها كانت كذلك لما صار لسليمان ميزة أو فضل على غيره ، (ولكن الله سبحانه كان قد أفهم سليمان ما يتخاطب به الطيور فى الهواء وما تنطق به الحيوانات على اختلاف أصنافها) (٤٥) . ومن هذا الفهم كان سماعه لكلام النملة تحذر قبيلتها من جيش سليمان ، ويقول ابن كثير أن هذه النملة لها اسم ولها قبيلة واسمها (حرس من قبيلة يقال لهم بنو الشيطان ، وأنها كانت عرجاء) (٤٦) .

أما داود فلم يكن يفهم عن الطير ولكن الطير كانت تفهم عنه وكذلك الجبال ، ويقول ابن كثير فى تفسيره لآية (إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشى والإشراق) ، والطير محشورة كل له أبواب يقول إن الطير إذا مرَّ به وهو سابح فى الهواء وسمعه يترنم بقراءة الزبور لا يستطيع الذهاب ، بل يقف فى الهواء ويسبح معه وتحببه الجبال الشاخات ترجع معه وتسبح تبعا له (٤٧) ، وتظل الطير محشورة أى محبوسة فى الهواء مادام داود يترنم وذلك لطيب صوته فى القراءة حيث وهب الله جمالا . وجمال اللغة فى صوته صار إشارة ذات دلالة فصيحة للطير وللجبال الجمادة كلها تسبح ربهما وتنزهه بلغة تخصها ففهمها سليمان ، وفهمها رسول الله محمد ﷺ فيها ورد فى الآثار من أنه أخذ بيده حصيات فسمعوا لمن تسبيحا كحنين النحل ، ونهى

عليه السلام عن قتل الضفدع وقال (نقيقها تسبيح) (٤٨) ولقد أكدت الآيات الكريمة تسبيح الأرض والسما حتى الجماد لله تعالى (٤٩) والتسبيح لغة خاصة تفهم فيها خاصا بنعمة خاصة . ولست فى هذا المقام بناسين حادثة الجذع حيث كان الرسول الكريم (يخطب إلى جذع فلما اتخذ المنبر - بدلا عن الجذع - ذهب إلى المنبر ، فحن الجذع فأثاء فاحتضنه فسكن ، فقال : لولم احتضنه لحن إلى يوم القيامة) (٥٠) . وفى روايات أخر تقول أن الجذع خار من البكاء حتى تصدع وانشق وسمعه أهل المسجد ، ولم يبدأ حتى لاطفه الرسول واحتضنه ومسحه حتى سكن .

وهذا جذع شجرة يابس بحسب ميتا ولكنه حتى له شعور وحس يألف ويحب ويشعر بالفقد والحزمان ، ويلجأ للبكاء والحنين للتعبير عن عواطفه .

وإذا ما قال العرب إن كل شىء يتكلم فإننا نجد لقولهم هذا سنداً قويا من الآثار الدينية فى القرآن والحديث وما ينقله المفسرون من هبة الله لمخلوقاته وما من عليهم من نعمة اللغة ونعمة فهم منطق الكائنات المختلفة ومخاطبتها .

وما دمنا قد دخلنا فى أمر المعرفة الباقية عن لغة الأشياء فإننا نشير إلى ما يتردد اليوم فى الدراسات العلمية الحديثة ، التى تقول بوجود جهاز عصبي فى الأشجار به تحس وتدرك ما حولها من العالم ، وتتفاعل إيجابا أو سلبا مع نوايا الناس فى تعاملهم معها .

وفى جنوب أفريقيا وجد العلماء أشجارا تتبادل المعلومات فيما بينها ، فإذا هاجم الغزلان إحداها أرسلت إشارات إلى سائر الأشجار فى الغابة ، فتقوم هذه الأشجار بإفراز مواد سامة تحمى أوراقها من الغزاة ويبلغ مدى هذا التبادل والتراسل بين الأشجار عشرات الأمطار . وهذه لغة خاصة تتجاوب مع عناصر الرسالة اللغوية من وجود مرسل ومرسل إليه ، ورسالة لها سياقها وشفراتها ووسيلة الأداء . وشروط التشفير فيها وفك الشفرة تسير على سببية مترابطة تؤدى به الرسالة وظيفتها وتحقق غايتها .

ومن هنا فإن : كل شىء يتكلم :

وهذا قول قاله الأعراب وتقلوه الخرافات والحكواتيون ، مثلما يقول الشعر . ويجد هذا الزعم الشعرى مصداقا وتصديقا

له ببعض ما ورد في الآثار اليقينية ، وما يرد في العلم الحديث . فاللغة إذن هي الظاهرة الأشمل وليس الإنسان إلا جزءاً من هذه الظاهرة .

٥ - التكاذيب بوصفها جنساً أدبياً :

يرى بعض الدارسين الأوربيين أن فن (الرواية) يعود إلى أصل عربي ، وذلك في رأيهم لأن العرب جنس بشري موهوب في صناعة الكذب^(٥١)

وهذا قول لا يأتي مأتى الذم والإهانة ولكنه ورد في مبحث جاد عن شروط قيام الفن الروائي وعلاقة ذلك باللاحقية ، - أوحيب لغة المبرد - بالكاذب . ولعل حديثنا قد أصبح الآن واضحاً في أن التكاذيب فن أدبي ومهارة إبداعية .

ولقد جعل (لاكان) الكذب واحداً من أهم الفروق بين لغة الحيوان ولغة البشر ، حيث الأخيرة تتصف بمقدرتها الخاصة بالكذب^(٥٢) .

وإن كان الكذب أساساً فنياً للرواية ، وأساساً اصطلاحياً في التفريق بين الحيوان المحدود الموهبة في قدرته والإنسان الموهوب في إبداعه اللغوي ، فإن ذلك يجعل الكذب نشاطاً أدبياً يجب استقصاؤه والنظر فيه .

على أن الموهبة هذه لا تخص العرب - كما ينقل تودورف - بل إن الإغريق كان لهم تاريخ مسجل مع فن الكذب بوصفه بلاغة وإبداعاً ، وأسطورة هيرمس التي تنسب إليه البلاغة والتجارة والاتصال ، والبلاغة هي له لأنه تمكن من مهارة الكذب وهو في المهد وعمره يوم واحد ، إذ سرق قطع غنم من أبولوبعد ولادته مباشرة ، وفي الغد أنكر هذه السرقة قائلاً كيف أفعل ذلك وأنا لم أولد غير يوم أمس . ثم راح هيرمس المولود تَوّاً يستخدم مهارته في الكذب والحيلة فخلع السلحفاة وجعلها تبرع بجزء من جسدها ليصنع هيرمس من ذلك قيثاراً^(٥٣) . وهذا جعل اليونانيين ينسبون إليه فنون البلاغة والاتصال والتجارة . وكل هذه تحتاج إلى مواهب لغوية حاذقة .

ومن هنا تتأسس علاقة عضوية فيما بين الكذب وفن الرواية ، وتتغرز هذه الصلة في أدب أمريكا اللاتينية حيث في السرد يأتي متشابهاً غامقاً الشبه مع التكاذيب ويزر الشاعر والناقد الأرجنتيني بورخيس بابتكاره لجنس أدبي هو : (fiction) ، وهي حكايات على شكل (مقالة قصصية) تعتمد على تكثيف

الوهم والحلم البشري وتبنى بناء تهكمياً تترج فيه السخرية بالعبرة . وأصدر بورخيس مجموعة من هذه الحكايات عام ١٩٤٤^(٥٤) ، فيها تكشف الحاجة الإنسانية إلى تصور عالم تخيّل فانتازي مرغوب ومستحيل ، يعمد الشاعر في هذا العالم إلى إحداث تعايش داخل فيا بين الفانتازيا والمحسوس^(٥٥) . ولست أرى ذلك سوى (التكاذيب) بصيغة إسبانية .

وهذا يقضى بنا إلى القول إن الكذب بمعناه المصطلح عليه في المبحث الأول أساس للرواية وفن السرد مثلاً هو أساس للشعر . ولولا هذا الأساس لما كانت الرواية ولا كان الشعر . وتأتى (التكاذيب) لتكون فرعاً لذلك الأساس . وهي - هنا - جنس أدبي متفرع عن الكذب الاصطلاحي ذاك ، وهذا الجنس ينافس الأجناس الأخر كالشعر والرواية ، وكلها فروع لأصل واحد . ومع منافسة التكاذيب لهذه الأجناس فإنها تغذيها دون أن تذوب فيها . وهذا بورخيس يبتكرها فناً مستقل بمصطلحه . كما أن حكاية التكاذيب - عندنا - بعناصرها الأربعة صارت أساساً للشعر من خلال تحريك هذه العناصر فيه . فالليل والفرس والسهم والطبى كلها قيم شعرية غنية في موروثنا الشعري . وليرزعناها من هذا الموروث لاختفى معظم هذا الشعر . وإنه لمن الممكن جداً أن نقرأ وأن نفسر الشعر العربي كله من خلال هذه العناصر الأربعة . فهي له ولنا مفاتيح دلالية شاعرية تكشف عن النص وتبجل إليه .

ولأن التكاذيب أساس تكويني في الشعر والرواية فإن أخذها مأخذ الجدل يصح شرطاً لفهمنا لها من جهة ، ثم لإعطائها حقها المعنوي من جهة ثانية ، بوصفها جنساً أدبياً له شروطه الخاصة في الإنشاء وفي القراءة وفي التفسير .

ولنعد - مرة أخرى - إلى حكاية التكاذيب حيث الأعرابيان وحيث النص ، ولسوف نرى هنا أن هذه الحكاية لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة ، إنما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر . ولو حاولنا تعريف هذه الحكاية بالسلب لقلنا إنها ليست نفعية وهذا واضح ، وأنها لا تقوم على المخادعة والتحليل المسلكي ، لأن المشاركين يدركان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول ، ولا أحد منها يجادع الآخر أو يضحك عليه . وهي لا تقوم على التزييف ولا على استغلال المتلقي ، وليس من وراء إنشائها أى مصلحة مادية أو شخصية .

المعبر عنه ، ولكن الوظيفة تنأت من إشباع الإحساس بتحويله إلى عنصر خيالي فعال يرتقى بالذات المبدعة ، بعد أن كانت هذه الذات تعان من عناصر الإحباط المدمرة . وهذه الوظيفة تفعل بالقارئ مثلما تفعل بالمبدع .

وكون التكاذيب تمثل هذه الوظيفة الإبداعية هو ما يجعلها جنسا أدبيا متميزا بنفسه ومختلفا عما سواه . وهي تملك هذه الأهمية لأنها تنطوي على تاريخ غني من التعبير المجازي ، والمجاز هو الأصل الإبداعي ، ولذلك فإن التعبير المجازي يصبح تاريخا للذات المبدعة ، ويكون علامة عليها ، مثلما أنه وجود مستمر لها يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم إليها في وحدة تفاعلية مشتركة مادام النص ومادامت القراءة . والوجود الذي من الممكن أن يكون مفهوما هو النص كما يقول جادامر^(٥٧) . وبذلك يكون النص تبيينا وإظهارا ، وكل مُظهر فهو منصوب^(٥٨) .

وكما يقول عمر بن الخطاب عن الشعر من أنه (علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)^(٥٩) ؛ فإن التكاذيب هي تاريخ الوعي الأعرابي ، والكشف عنها هو كشف وإظهار الذات الأعرابية المنطوية خلف النص ، وبذا تكون هي أصح علم أعرابي لأنها الكاشفة عنهم والمتضمنة لوجودهم . لا بوصفها حقيقة ، فهي ليست حقيقية وليست واقعية وثائقية ، إنها كل ما هو (ليس) فهي (الـ ليس) المغاير والمختلف ، هي الغائب والمفقود وهي الذات تبحث عن ذاتها . أولنقل بأكثر دقة إن التكاذيب هي الذات الأعرابية حينها تزيف ذاتها وتلغى واقعها ، لتضع بدلا عنه واقعا وهميا لا وجود له إلا باللغة . وهذه التكاذيب هي هذا الوجود المبتكر بكل ما فيه من طيب وطهارة وحب وامتلاك ، حيث صار الظبي رمزا لذلك كله ، ولكل ما هو مفقود وغائب وظل مطلبيا يتطلع إليه المبدع ، وتحول النص بعد ذلك ليكون هو الظبي النافر الذي يحتاج إلى سهم سحري لياخذه وليدخل فيه قراءة وتفسيرا .

وبما أنها ليست كذلك فهي إذن نشاط لغوي تخيل له وظيفة إنشائية إبداعية تعتمد على المهارة والقطنة والذكاء . فهي — إذن — تماثل الشعر ، كما يعرفه الجرجاني في أنه (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدرية مادة له)^(٦٠) . تلك شروط الشعر ، ولا بد أنها أيضا شروط التكاذيب مما يجعلها جنسا أدبيا مثل سجع الكهان وهو فن أدبي ، ومثل المقامات وهي فن يقوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظرفية والبديعة . وتكون التكاذيب جنسا مثل هذه الأجناس تغذي الأجناس ولا تذوب فيها . وإن كان لكل جنس وظيفة ، حسب مفهوم أيزر عن وظيفة الإشارة مما يسبب وجودها ، فإن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها من حيث إنها نص يفصح ويكشف ، وفي الوقت ذاته نص يعبر عن حاجة إنسانية للإبداع وللتجلى من خلال اللغة ، ليحفظ للإنسان موقعا في دورة الحياة يدوم هذا الموقع مادامت اللغة . ويتحقق ذلك من كون اللغة استنطاقا للمسكوت عنه وتشجيعا للنفس المكسورة كي تصلح كسرهما بالنص . وكذلك فإن النص يفصح عن مشكل التعبير الإنساني عن الذات الإنسانية . فهو إعلان حياة وحيوية ضد العتة اللغوية والعجز الإنشائي . وفيه يأتي الخيال فعلا إبداعيا لتخليص الإنسان من مشكل (العتة) . وتكون التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفي والذاتي . ولا يقف الأمر عند حدود المبدع الأعرابي ، ولكن التكاذيب تهبط علينا نحن المتلقين بما إنها لغة إنسانية تأتي إلينا ونفعل بها ، جزءاً منا (تعبيراً عنا) و صورة لنا تهجس بهواجسنا كأنها علمنا الأول . زمن طفولتنا وزمن خيالنا وأحلامنا . هي لنا العتق والانطلاق وعبور الظرف والمشكل . والتكاذيب إذ تعبر عن خوف الأعرابي من الليل ومن الجوع فهي في الوقت ذاته تحرير وانعتاق من الليل ومن الجوع ، من القحط والجفاف ، حيث تصبح اللغة البديعة بديلا للظرف الجامد . ووظيفة النص هنا لن تكون تطهيرية ، بمعنى أنها تخلص المبدع من جيشانه العاطفي بواسطة إرضاء إحساسه

الهوامش والمراجع :

- ١ - المبرد : الكامل ٥٤٨/٢ - ٥٥٠ (تحقيق زكي مبارك) مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٣٧ م .
- ٢ - من أجل التمييز اصطلاحياً بين الداليتين الصريحة والضمنية ، انظر : عبد الله الغدامي ، الخطبة والتكفير ١٢٤ - ١٣٦ - البادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٥ م .
- ٣ - من قولهم (فضا المكان يفضو فوضاً) إذا اتسع فهو فاض : الزمخشري أساس البلاغة . مادة (ف ض و) .
- ٤ - الزمخشري : الفائق في غريب الحديث ، ٢٥٠/٣ ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . نشره عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، د . ت .
- ٥ - ابن فارس : الصحاحي ٥٨ ، تحقيق السيد صقر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٧ م .
- ٦ - الزمخشري : الفائق ٢٥٠/٢ .
- ٧ - السابق ، (انظر القاموس المحيط مادة : كذب) .
- ٨ - الزمخشري : الفائق ٢٥٢/٢ .
- ٩ - القاموس المحيط ، مادة (كذب) .
- ١٠ - السابق .
- ١١ - الزمخشري : أساس البلاغة ٥٣٩ ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ١٩٦٥ .
- ١٢ - ابن فارس : الصحاحي ٥٩ .
- ١٣ - الزمخشري : أساس البلاغة ٥٣٩ (انظر القاموس مادة : كذب) .
- ١٤ - الجرجاني : أسرار البلاغة ٣٤٧ ، تحقيق هـ . ريتز ، مطبعة وزارة المعارف استنبول ١٩٥٤ م .
- ١٥ - السابق ٢٤٩ - ٢٥١ .
- ١٦ - ابن فارس : الصحاحي ٤٦٦ .
- ١٧ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعين ١٣٧ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٢ م .
- ١٨ - ابن فارس : الصحاحي ٤٦٦ .
- ١٩ - ابن سلام الجهمي : الطبقات ٢٥/١ تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٧٤ م .
- ٢٠ - ابن فارس : الصحاحي ٥٨ .
- ٢١ - السابق نفسه .
- ٢٢ - ثعلب : محاسن ثعلب ١٠/١ تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .
- ٢٣ - عبد الله الغدامي : الخطبة والتكفير ٣٢٦ .
- ٢٤ - عن وظائف اللغة عامة وعن الوظيفة الانتباهية خاصة : انظر السابق ص ٧ .
- ٢٥ - عبد اللطيف اللمعي : حرقه الأسئلة ١٠ - ١١ ترجمة علي تيزلكاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٢ م .
- ٢٦ - انظر :

S. Schneiderman: *Art as Symptom*. (Criticism and Lacan. ed. by P. C. Hogan and L. Panditi, the University of Georgia press) Athens and London, 1990. p. 209.

٢٧ - انظر :

The Foucault Reader -ed. by P. Rabinow. Pantheon Books, New York 1984. P.102.

٢٨ - أوردها عبد الرحمن يدوي : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ص ٢٥٧ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .

٢٩ - للتفريق الاصطلاحي بين الشعاعية والشعرية انظر : الغدامي ، الخطبة والتكفير ١٩ - ٢٢ .

٣٠ - عن ذلك انظر :

The Future of Literary Theory. ed. by R. Cohen Routledge New York and London 1989. P.P 209-211

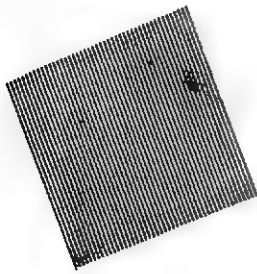
٣١ - عبد الإله الصائغ : الزمن عند الشعراء قبل الإسلام ، ٢٢٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ م .

٣٢ - السابق . وانظر على البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٦٣ وما بعدها .

٣٣ - الثعالبي : ثمار القلوب ٤٠٨ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ م .

- ٣٤ - السابق ٤٠٩ ، انظر مجمع الأمثال للميداني ٩٣/١ .
- ٣٥ - الزمخشري : القائق ٢٧/٢ .
- ٣٦ - السابق ٣٧٤ .
- ٣٧ - انظر :
Norris C: Deconstruction, theory and practice Methuen, London and New York 1982. p 123.
- ٣٨ - الأرض يتكلم عربى : أغنية مصرية قيلت حينما كانت سيناء تحت الاحتلال الإسرائيلى ، وغناها سيد مكاوى بملحن شرقى وصوت احتفالى يحتفل بالأرض وعروبيتها وإرادتها فى التحرر والعودة إلى الجسد العربى .
- ٣٩ - المبرد : الكامل ٥٤٨/٢ .
- ٤٠ - السابق . وانظر جبهة أشعار العرب لأبى زيد القرشى ص ١٧ وما بعدها ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣٠٨ هـ .
- ٤١ - الميداني : مجمع الأمثال ٣٥٤/٢ تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، دار القلم ، بيروت ، د . ت .
- ٤٢ - السابق .
- ٤٣ - المبرد : الكامل ٥٥١/٢ .
- ٤٤ - الحصة الرفقاء رمز يستخدم فى الحكايات الشعبية فى القصيم ، وينسب إلى هذه الحصة أنمال الكلام وكشف الأسرار .
- ٤٥ - ابن كثير : تفسير ابن كثير ٣٥٨/٣ ، دار الفكر ، القاهرة ، د . ت .
- ٤٦ - السابق ٣٥٩ .
- ٤٧ - السابق ٢٩/٤ .
- ٤٨ - السابق ٤٢/٣ .
- ٤٩ - السابق ٢٩٧ .
- ٥٠ - ابن ماجه : السنن ٢٥٩/١ تحقيق محمد مصطفى الأعظمى . نشره المحقق ، الرياض ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .
- ٥١ - انظر :
T. Todorov: Introduction to poetics University of Minnesota press, Minneapolis 1981 p. 18.
- ٥٢ - المرجع المذكور فى الهامش رقم ٢٦ ص ١٥ .
- ٥٣ - نفسه ص ٢٠٩ ، ٢٢١ وانظر أيضا :
New Larousse Encyclopedia of Mythology, Hamlyn, London, 1974. p.123.
- ٥٤ - انظر :
J. Cuddon: Literary Terms Penguin Books, London 1979. p 271. .
- ٥٥ - مورينو : أدب أمريكا اللاتينية ٣٠٧/١ ، ٣١٥ ، ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد . عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ م .
- ٥٦ - الجرجاني : الوساطة ١٥ .
- ٥٧ - بوبنز : الفلسفة الألمانية الحديثة ٨١ ترجمة : فؤاد كامل . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م ، ولقد وضعنا كلمة (النص) بدلا من كلمة اللغة فى الانتباس .
- ٥٨ - مجالس ثعلب ١٠ .
- ٥٩ - ابن سلام . طبقات ٢٤/١ .

المحاور القادمة من مجلة «فصول» :



- زمن الرواية .
- حاضر الشعر العربى .
- الممارسة المسرحية .
- جماليات النص الشفاهى .
- الأدب والتكنولوجيا .

ويسعدنا أن نتلقى من كتاب المجلة وقرائها مقترحاتهم بمحاور أخرى .

بنية الشكل البلاغى*

صلاح فضل

مفهوم الشكل :

نعمد الإجراءات التى تتخذها بلاغة الخطاب ويتبناها علم النص إلى تجديد المصطلحات المتداولة فى التحليل ، مع الإشارة إلى علاقتها بالمصطلحات السابقة . وذلك بغية التحديد الدقيق للموقف العلمى الحالى ، وما يتمثل فيه من تغيرات معرفية وإجرائية ؛ لأن تقدم العلوم ينعكس جزئيا فى تبدل المصطلحات . ومنذ اتكأت البحوث الحديثة على مصطلح البنية ، واكتشف به التنظيم الداخلى للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها ، مما لم يكن محددًا من قبل ، لم يعد من الممكن فى الفكر الحديث التخلّ عنه . على أن مفهوم البنية يقدم لنا فى تحليل الخطاب عونًا أساسياََ لأمرين :

أولهما : أنه يسعفنا فى التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية فى القول ، باعتبارها بحلى العناصر البلاغية . فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغى محكوماً عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجمله . وإن تجاوزها فلا يتعدى الجملتين فى غالب الأحوال ، كما يحدث مثلا فى مباحث الفصل والوصل ،

* هذا فصل من كتاب يصدر حديثا للمؤلف بعنوان « بلاغة الخطاب وعلم النص » .

والتقديم والتأخير التى تنحصر فى هذا الإطار . ولأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدى فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عدة ، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية ، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية فى النظم الأخرى . وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية .

وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القائل أن أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات ؛ إذ يتضح فى ضوء المفاهيم الكلية الحالية ، ابتداء من نظريات « الجشطالت » التى أصبح مسلما بها معرفيا ، أن وجود الوحدات وفعاليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص ، ودرجة كشافته ، ودورها فى متالياته ، وأن اتساقها فى منظومات عريضة تشمل رقعة النص وما يتعالق معه هو الذى يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة . ولا يمكن استيعاب هذه الشبكة المترابطة من التصورات دون استخدام مفهوم البنية فى تحليل الأشكال البلاغية .

ومن الطريف أننا قد نجد كلمة « البنية » مستخدمة في النقد القديم ، لكن بالمفهوم المادى الحسى للعناصر التى يتكون منها العمل الأدبى وتدخل في بنائه ؛ أما مفهوم النموذج التجريدى المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المترتبة في الفعلية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واضح متبلور في هذه المراحل المتقدمة من المعرفة . فعندما نقرأ مثلاً لدى قدامة بن جعفر هذه العبارة : « إن بنية الشعر إنما هي في التسجيع والتقنية . فكلمة كان الشعر أكثر اشتمالاً عليها كان أدخل له في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر » (١٠ - ٩٠) ، نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الإيقاعى الموسيقى المباشر المرتبط بالوزن والتقنيات الداخلية والخارجية ؛ مما يؤكد تطابق مفهومى الشعر والنظم عنده . ولكنه يفعل ذلك بطريقة معيارية صارمة ، يضع بها ميزاناً من الموسيقى الخارجية للشعر ، يغفل الجانب التخيل الدلالى ويسقط الإيقاع تماماً من مجال النثر . وإن كانت عبارة « كان أدخل له في باب الشعر » تنشئ بإدراك مستويات عديدة لهذه الشعرية . وما يعيننا الآن إنما هو التفاته إلى كلمة « بنية » التى سيقدر لها أن تكون مرتكزا اصطلاحيا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية .

الأمر الثانى الذى يجعل مصطلح البنية محوريا في التحليل البلاغى للخطاب هو أنه يكفل لنا الخروج من مأزق حقيقى ، لم نستطع البلاغة القديمة ولا الكلاسيكية الحديثة أن تتجاوزه . وهو اعتبار الأشكال زخرفاً وزينة تضاف إلى القول لتحسينه . ففكرة الزخرف اللصيق بالعبارة لازمت مفاهيم الأشكال البلاغية حتى الآن . وليس هناك سوى مصطلح - - - للتخلص نهائياً من شبهة الزينة المضافة . لأنه يشير إلى أصانة النموذج التعبيرى في إنتاج الدلالة الأدبية وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلى لوحده مما يستحيل معه إزالته دون نقص هذا التكوين ذاته . فهو بذلك يلغى المسافة الوهمية الفاصلة بين ما كان يعد تعبيراً أصلياً مباشراً وما يعد تعبيراً شعرياً مجملاً له ، فالشكل البلاغى - باعتباره بنية - يتخلق ابتداءً هكذا دفعة واحدة ويتم تلقيه كذلك . ولا يمكن أدائه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته . وينبغى أن نشذكر في هذا السياق مبدأ « جاكوبسون » الشهير عن الوظيفة البلاغية ، نظراً لتحقيقها

بمستويات مختلفة في الشعر والنثر معاً . وهى وظيفة ذات طبيعة بنيوية في جوهرها ؛ إذ إنه يستخرج المبدأ الأساسى لجميع الإجراءات الشعرية فيجعله في طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراءات المكوّن للقول الشعرى . فبينما نجد أنه في اللغة العادية ، ذات الوظيفة الإشارية المباشرة ، يقوم التعادل فقط بتنظيم عمليات اختيار الوحدات من بين المخزون الاستبدالى ، فلا يطبع الوضع التركيبى للقول أكثر من مبدأ التجاور بين الوحدات المختارة ، نجد أنه في اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده في سلسلة القول . ومرة أخرى يبدو التكرار المنظم للوحدات الصوتية المتعادلة في الوزن ليس سوى مظهر خارجى لمبدأ التعادل . فإذا استخدمنا - بالإضافة إلى ذلك - مصطلح « ليفين » التطبيقي عن « التزاوجات المنتظمة » في الشعر ، ألفيناها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية ، بل تعدى ذلك إلى المستوى الدلالى ، كما أن الاستعارة بمدلولها التخيلى الواسع تمثل هى الأخرى القطب الثانى لمرتكزات الآلية الشعرية ، مما يجعل فكرة التوازيات الصوتية والتشاكلات الدلالية هى التى تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكاتها في القول الشعرى . إذ إنه على العكس من اللغة الشعرية نجد اللغة الإشارية تقوم بالربط الآلى بين الصوت والمعنى بمجرد عملية تشفير عادية ، دون خلق العلامات المثيرة للدلالة ودون تعليق المعنى على الصوت ، مما يلفت انتباه المتلقى إلى الرسالة في حد ذاتها . وستعرض لامتدادات هذه المفاهيم في مواضع أخرى . وحسبنا أن نؤكد الآن أن فكرة العنصر المضاف للقول الشعرى غير مرضية ، لأنها تصب في تصورات الزخرف والمحسنات البيانية والبديعية القديمة ، مما يجعل تمثل الطابع النبوى للغة ، باعتبارها نظاماً من التركيب والاستبدال والتشاكل ، يلغى إمكانية تصور وجود وحدات إضافية ليست منبثقة من داخل القول ذاته .

وكما أصر « جان كوهين » على إبراز هذه الخواص في بنية اللغة الشعرية ، فإنه قد برهن على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية - في الجنس مثلاً - فإنه بذلك يفعل شيئاً أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوى . إنه يركب إجراء فوق إجراء ، ونظاماً على نظام . وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريثاً دون عاقبة ، بل هو يجعلنا نشك في

أما الكلمة الشعرية تفقد مهمتها باعتبارها عملاً تواصلياً ؛ إذ إنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شيء ، أو بعبارة أدق ، لا توصل سوى ذاتها . ويمكن أن يقال إنها تتصل بنفسها . وهذا التواصل الداخلي ليس سوى مبدأ الشكل نفسه . وعندما يدخل بين كل مهتوى من القول وآخر ، ضرورة التطابقات المتعددة ، فإن الشاعر يخلق خطاباً على ذاته ؛ هذا الإغلاق هو الذي يسمى عملاً . (٤٩ - ٥٥) . وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأن صور الخطاب وأشكاله هي العالم والصيغ التي يتعد فيها الخطاب ، بطريقة ما ، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط ، فإن روح البلاغة تكمن في هذا الوعي بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة في الشعر ، واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط . ويكفي أن نقيم هذا الفارق في الذهن كي نحدد مساحة أفضاء الشكل البلاغي . على أن هذه المساحة ليست فارغة ، بل إنها تحتوي في كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر . ويتمثل فن الكاتب في الطريقة التي يضع بها حدود تلك المساحة ، وليست في التحليل الأخير سوى الجسد المنظور للأدب .

وربما كان من الممكن الاعتراض على ذلك بأن أسلوب الصورة لا يشكل جميع أنواع الأسلوب ، ولا ينحصر فيه الشعر ، وأن البلاغة تعرف بدورها ما تطلق عليه الأسلوب البسيط ؛ لكن الواقع أنه أسلوب أقل تصنعاً . أو هو مصنع بطريقة أبسط ، وأن له أشكاله المعهودة ، مثله في ذلك مثل الأساليب الغنائية والملمحية . والغنية التامة للأشكال موجودة بطبيعة الحال ، لكن ضمن ما يطلق عليه الآن في البلاغة درجة الصفر ، عندما تعرف العلامة بخلوها من أية علامة ، مما يجعل قيمتها معروفة تماماً ، على ما شرحناه فيما سبق .

ومع ذلك فإن وضع الشكل البلاغي ، خاصة المجاز ؛ لم يكن دائماً واضحاً في قلب التقاليد البلاغية . فمع أنها عرفت منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف ، فإنها تعترف في الوقت ذاته ، بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف . وطبقاً للعبارة التي أصبحت كلاسيكية فإن الأسواق تشهد في يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهد أكاديميات اللغة والأدب في شهر كامل . فالشكل

مبدأ شرطى أساسى في اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها ، مما يقضى بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها ؛ لتسع للمنطقة الشعرية الحرة . بنفس الطريقة فإن الخواص الأيقونية للعبارة - كما يطلق عليها « بيرس » ، أو السيميولوجية الرمزية طبقاً لتسمية دي موسير - ليست فاقدة الأهمية . بل إن الكلمة الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى . وإدخال الشكل البلاغي في القول يؤدي نتيجة لذلك إلى استبعاد شفافية العلامة اللغوية ، هذه الشفافية الناجمة عن الربط الاعباطى بين الدال والمدلول ، حيث يصبح أى صوت قابلاً لأداء أى معنى . فالعلامة اللغوية لا تصبح صافية شفافة ولا تقوم بدورها ، مجرد علامة تامة ، إلا عندما تؤدي وظيفتها بوصفها بديلاً يمكن أن يحى بسهولة ، مما يقف على الطرف المضاد للعلامة الشعرية . واختيار الصورة في حالة الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر للميز للعلامة اللغوية . الأمر الذي يجعلها تؤدي إلى مغامرة إنشاء قول أجوف ، بمعنى أنه يشير إلى ذاته ، قبل أن يشير إلى العالم (٤٩ - ٥٤) .

ومع ذلك فإن الدلالة ليست مغطاة كلها بالوظيفة البلاغية ، ففكرة العلامة التي لا تعلم شيئاً ، أو لا تشير إلى شيء غير ذاتها ، فكرة متناقضة . ومهما كانت قيمة المحاولات المبذولة لإنشاء أدب يقوى يعتمد فحسب على استثمار الجوانب الصوتية الصرفة ، أو البصرية المحضة ، فإن البلاغيين الجدد يعترفون بأنه يخرج عن مجال الشعر الحقيقي ، ليصب في نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلي . فالوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للشاعر أن يحوها ، بل يترك دائماً للقرء أن ينعم في الشعر بلغة غير شعرية . لكن لأنه لا يتلقى الدلالات إلا عن بعد ، باعتبارها مرتبطة دائماً بإنشاء العلامة ، فإن لغة الكاتب لابد أن تصنع وهماً ؛ أن تنتج ظلها ذاته ، فلفة الشعر ليست إشارية بمقدار ما هي شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية . ومعنى ذلك أن الفن - كما هو معروف منذ فترة طويلة تسمح بالنسيان - يقع بذاته في منطقة تتجاوز دائرة التمييز بين الحقيقة والكذب ، فإن يوجد الشيء الذي يسميه الكاتب أو لا يوجد أمر لا أهمية له عنده . والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوي البنيوي للشعر

البلاغى المجازى ابتعاد عن المألوف فى الاستعمال ، ومع ذلك فهو داخل فى قلب الاستعمال ، وهنا تكمن المفارقة .

المجاز المرسل بعلاقة الجزء بالكل ، أو استعمال جملة « أكرهك » أو « أموت فيك » للدلالة على « أحبك » .

وبهذا فإن وجود الشكل البلاغى وخاصيته المتميزة بتحددان بوجود العلامات البديلة المحتملة وبروز خواصها . وكان « بالى » - رائد الأسلوبيات يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطى للغة فى السياق . لتجعلنا نتلقى فى الوقت ذاته حضور دال - وهو شراع مثلا - وغياب دال آخر وهو سفينة . وبفرض الطريقة كان « باسكال » قد حدد الشكل البلاغى على أساس أنه يحمل غيابا وحضورا . فالعلامة أو مجموعة العلامات اللغوية ، تكون خطأ ، وهذا الشكل الخطى هو موضوع اللغويين ، أما الشكل البلاغى فهو سطر يتكون من خطين : خط الدال الحاضر ، وخط الدال الغائب . وبهذه الطريقة فحسب يمكن لنا أن نفهم ما يقوله البلاغيون من أن التعبير المجازى هو وحده الذى يتضمن شكلا . لأنه وحده هو الذى يتضمن تلك المسافة . (٤٧ - ٢٣٢) .

وكان « فونتاناييه » - البلاغى الكلاسيكى الكبير - قد أبدى ملاحظة على كلمة شكل « Figure » يجدد بمقتضاها خاصية أساسية لها ، إذ لم تكن تقال فى البداية إلا عن الأجسام ، أجسام الناس والحيوانات على وجه الخصوص ، باعتبار مظهرهم الحسى وحدود امتداداتهم المادية . فهى تعنى أولا - طبقا لهذا التصور - الهيئة والملامح والشكل الخارجى للإنسان أو الحيوان أى لمظهره المحسوس ، فهى بذلك تقارب كلمة عربية أكثر خصوصية وجزئية تستعمل أحيانا فى مقابلها وهى « الوجه » . أما الخطاب ، وهو يشير فحسب إلى تجمل ذكاء النفس الإنسانية فهو لا يعتبر جسما بالمعنى الدقيق للكلمة . حتى بالنظر إلى الأصوات التى تنقله إلى الذهن عبر الحواس بالذبذبات . ومع ذلك فهو يتضمن فى طرقه التعبيرية والدلالية المختلفة شيئا مشابها للأشكال والملامح والوجوه التى توجد فى الأجسام الحقيقية . ولاشك أنه طبقا لهذا التشابه فقد أطلقت من قبيل الاستعارة أو المجاز عبارة مثل الأشكال أو الوجوه البلاغية . لكن هذه الاستعارة لا يمكن اعتبارها شكلا حقيقيا ؛ إذ لا توجد لدينا فى اللغة كلمات نوعية أخرى تعبر عن هذه الفكرة نفسها . وهنا يلتمس الباحثون ظلا لفكرتين ؛

وكان بعض البلاغيين فى الكلاسيكية الجديدة يشعرون بهذا التناقض فى تعريفهم للأشكال المجازية ، ويحاولون تفاديه ، على أساس أن الشكل يتضمن من ناحية المبدأ خاصية مشتركة مع كل الجمل والصيغ اللغوية ، وهى أنه يعنى شيئا بفضل تركيبه النحوى . لكن بالإضافة إلى ذلك ، نجد أن الأشكال المجازية تتضمن أيضا تعديلات خاصة بها . ويفضل هذه التعديلات بتشكيل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز . كما يرون أن الأشكال طرق فى الكلام تختلف عن غيرها بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا ، وألطف من طرق الكلام الأخرى التى تؤدى المحتوى الفكرى نفسه بدون ذلك التعديل الخاص . أى أن تأثير الأشكال - وهو الحيوية والنبل واللطيف - يصبح أبسر فى التصنيف . أما جوهرها فيمكن تحديده على النحو التالى : كل شكل مجازى إنما هو شكل قائم بذاته . ويتميز المجاز عموما عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلا خاصا يجعله مجازا . وقد يبدو أن هذا التعريف يؤدى إلى الدور كما يقول المناطقة ، ولكنه ليس دورا تاما ؛ فجوهر المجاز أنه ذو شكل . أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل بل أن الشكل البلاغى يكمن فى الفصل بين العلامة والمعنى ، بين الدال والمدلول ، حيث تقوم المساحة أو القضاء الداخلى للغة .

وإذا كان صحيحا أن كل كلمة ، مهما كانت شائعة وبسيطة ، تمتلك شكلا ؛ إذن أصواتها تتوالى بطريقة خاصة ، داخل نظام معين فى تكوينها كما تتوالى الكلمات لتكوين الجمل والمنتاليات ، فإن هذا الشكل مجرد إطار نحوى . أى أنه يخضع لقوانين الصرف والنحو ، لا لقوانين البلاغة . فبالنسبة للبلاغة نجد مثلا أن كلمة « شراع السفينة » أو جملة « أحبك » ليس لها شكل ؛ إذ لا تخضع لأى تعديل خاص . ويبدأ الفعل البلاغى عندما يصبح من الممكن أن نقارن بين شكل هذه الكلمة أو تلك الجملة بشكل كلمة أخرى أو جملة مغايرة ، كان يمكن أن تستخدم فى مكانها ، مما يبيح لنا اعتبار أنها حلت محلها . فشراع أو أحبك ليس لها شكل بلاغى . لكن الشكل البلاغى يتحقق فى استعمال كلمة شراع بدلا من سفينة ، على طريقة

نطاق الأشكال البلاغية فإن هذا يشير مشكلة دقيقة ؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك ؟ ويجيب « بيرلمان » عن هذا السؤال بأنه فى الواقع ومن ناحية المبدأ لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغى ، لكن لا يكفى أن يكون أى استخدام للغة غير عادى حتى يعطينا ذلك الحق فى أن نعتبره شكلا بلاغيا . فلكى تصبح البنية موضوعا للدراسة من الضروري أن تكون قابلة للعزل ؛ أن يكون بوسعنا التعرف عليها بهذا الاعتبار . كما أن من الضروري أن نعرف لماذا اعتبر استخدامهما غير عادى . فالجملة التعجبية مثلا ، والجملة التى تستأنف الظن والشك هى أبنية ؛ لكنها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود ؛ أى خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر . فهل يؤدى ذلك إلى إقامة ربط مباشر بين استخدام الشكل البلاغى والتخيل ؟ ربما كانت تلك فكرة القدماء عن المجازات . وعلى أية حال فإن من المؤكد أن الأشكال البلاغية تبدو فحسب عندما يصبح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادى للبنية واستخدامها الخاص فى هذا الخطاب بالذات ؛ أى عندما يقوم المتلقى بهذا التمييز الذى يبدو أنه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة (٦١ - ٢٧١) .

ومن يتمرس بالتحليل النقدى للنصوص الأدبية ، يجد أن نسبة عالية مما يمكن أن يعد شكلا بلاغيا تقع فى هذه المنطقة المبهمة التى لا تتضح فيها نسبتها إلى أحد الأشكال بسهولة ؛ إما لأنها قابلة للتأرجح بين أنماط مختلفة طبقا للتأويل الذى تحتمله ، وإما لأنها فى وعى المتلقى الحديث لم تعد حاملة لهذا الانحراف الذى يبدو أنها كانت توحى به من قبل ، أو على العكس من ذلك أصبحنا نرى فيها - نتيجة للمتغيرات اللغوية والثقافية - أشكالا بلاغية بالنسبة لنا فحسب ، مما يضع تحديد بنية الشكل البلاغى فى علاقة وثيقة بمسائل التأويل والتفسير . ومن البلاغيين الجدد من يقيم تمايزا واضحا بين مصطلحي الشكل والوجه ؛ فيعطى صيغة عامة للشكل ، وخاصة للوجه . حيث يرى أن كل جملة محددة إنما هى متشكلة ؛ ويعود هذا على وجه الدقة إلى أنها خاصة . وما لا يتضمن شكلا إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جمل مترابطة فيما بينها . وبلغت النحو التحويلي التى يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن

إحدهما متصل بخارج شبه جسدى ، والأخرى تتعلق بالمحيط والملاحق والشكل. وعبرة « الشكل الخارجى » تجمعهما معا بطريقة تبدو كما لو كانت وسطا مكانيا مغطى برسم ما . هاتان القيمتان المكانيتان متعالقتان ؛ أى أن كلا منهما تقتضى الأخرى . فإذا كانت الأشكال ينبغي أن تعرف كملاحق وصيغ والتفانات - وهذه هى القيمة الثانية - فإنه يمكن للخطاب عن طريقها أن يعبر عن الأفكار والمشاعر ، بطريقة تبتعد إلى حد ما ، عن الطرق البسيطة الشائعة ، وهذه هى القيمة الأولى . (٦٤ - ٢٢٠) .

ويتبلور مفهوم الشكل البلاغى فى التيار البرهاني عند « بيرلمان » بطريقة أكثر تحديدا فى قوله : لكى يوجد شكل بلاغى لابد من توفر خاصيتين لا غنى عنهما : أن تكون له بنية يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون ؛ أى تكون له صيغة تتمثل طبقا للتمييز المنطقى الحديث فى أحد المستويات النحوية أو الدلالية أو التداولية ، وأن يتم استخدامه بحيث يتبعد عن الصيغة العادية للتعبير ؛ ومن ثم يصبح لافنا للانتباه . وإحدى هاتين الخاصيتين - على الأقل - لابد أن تتوافر فى معظم التعريفات التى قدمت على مر القرون للأشكال المجازية والبلاغية بعامة . كما أن الأخرى تدخل أيضا ولو بطريقة ملتوية . فنجد بعض العلماء يعرف الشكل بأنه « هو التعبير الذى يختلف فيه ظاهر القول عما جرت عليه العادة فى التعبير المباشر البسيط » . ثم يضيف إليه بعدا « إتيمولوجيا » - يتصل بتاريخ الكلمات وجذورها الأسطورية معا - ويتعلق بالمظهر المادى لكلمة شكل عندما يرى أن تسمية الشكل المجازى تبدو كما لو كانت مأخوذة من الأفتنة وملابس الممثلين الذين كانوا ينطقون أنواع القول المختلفة بأشكال خارجية متنوعة (٦١ - ٢٧٠) .

والذى يقوم بدراسة أنواع الخطاب من المنظور البنىوى يجد نفسه أمام بعض الأشكال التى تبدو كأنها أشكال بلاغية ، مثل التكرار ، كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية ، مثل الاستفهام ، وهى مع ذلك يمكن اعتبارها فى بعض الحالات أشكالا بلاغية . وما دام من الممكن إدراجها أو إخراجها من

مصطلح « التشكل » يحل محله مصطلح آخر هو « التحول » . فكل جملة على السطح تشتق بالتحول - أى بالتشكل - انطلاقاً من بنية عميقة . وقد عبر عن ذلك أحد البلاغيين الكلاسيين وهو « بوازيه » بقوله : كما أن الشكل أو الهيئة - بالمعنى الفطرى الخفي - إنما هو التحديد الفردى لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به ، كذلك فإن الشكل اللغوى هو التحديد الفردى لجسم ما بالهيئة الخاصة التى تميزه عما عداه من العبارات المشابهة . وفى كل اللغات نجد أن الاستعمال والقياس هما اللذان يقرران مادة العبارة ومعناها الأولى . والصيغ الثانوية التى تتخذها الجملة ، وقواعد النحو الملائمة لهذا المحتوى الأولى كما تعده عبقرية اللغة .

وهنا نجد الصيغة العالمية للغة التى تبدو فى جميع أنواع الخطاب ، وإن كانت تبرز فى كل نوع تعديلات خاصة لا تسمح لنا على الإطلاق بتلقى هذه الصيغة الأولية فى أى مظهر مباشر . وبالطريقة نفسها فإن كل أفراد النوع البشرى يمتلكون صيغة مشتركة لهذا الجنس كله ، ويتشابهون نتيجة لهذا التوافق العام . لكن إذا قارنا بين الأفراد لوجدنا أعظم التنوعات والاختلافات ، فليس هناك فرد واحد يشبه الآخر ، كما أنه ليس هناك فرد يمكن أن نقول عنه إنه « هو الإنسان النموذجى » . فالشكل بهذا المفهوم هو نفسه دائماً ؛ إذ يعود إلى الجنس ، بينما الوجوه هى التى تعود إلى الأفراد المختلفة . ومثل هذا يحدث فى جميع العبارات فى أية لغة ، فكلها مشدودة إلى صيغة عامة لا تتغير فى صميمها ، وهى الأبنية اللغوية ، لكن لكل منها خلقته الخاصة الناجمة عن اختلافات الصيغ ، وهذه هى الوجوه التى تميز الاستعمالات مثل تميز الأفراد من بنى البشر ونشف عن أرواحهم حتى لتكاد ترسمها (٦٩ - ١٤٦) .

وفى سبيل التحديد الأدق لمفهوم الشكل يتوقف بعض البلاغيين الجدد ملياً أمام تعريفات الشكل عند الكلاسيية الجديدة ، لاكتشاف ما فيها من عناصر وظيفية يمكن إدراجها فى التصورات المحدثة بعد تعديلها كي تتسق مع المنظومات المعرفية الحديثة ، خاصة وأن هذه البلاغة الكلاسيية كانت متفاعلة إبان مرحلة التنوير الغربى مع التطورات الفلسفية فى القرون الثلاثة الأخيرة بعد عصر النهضة ؛ فهى إذن ليست

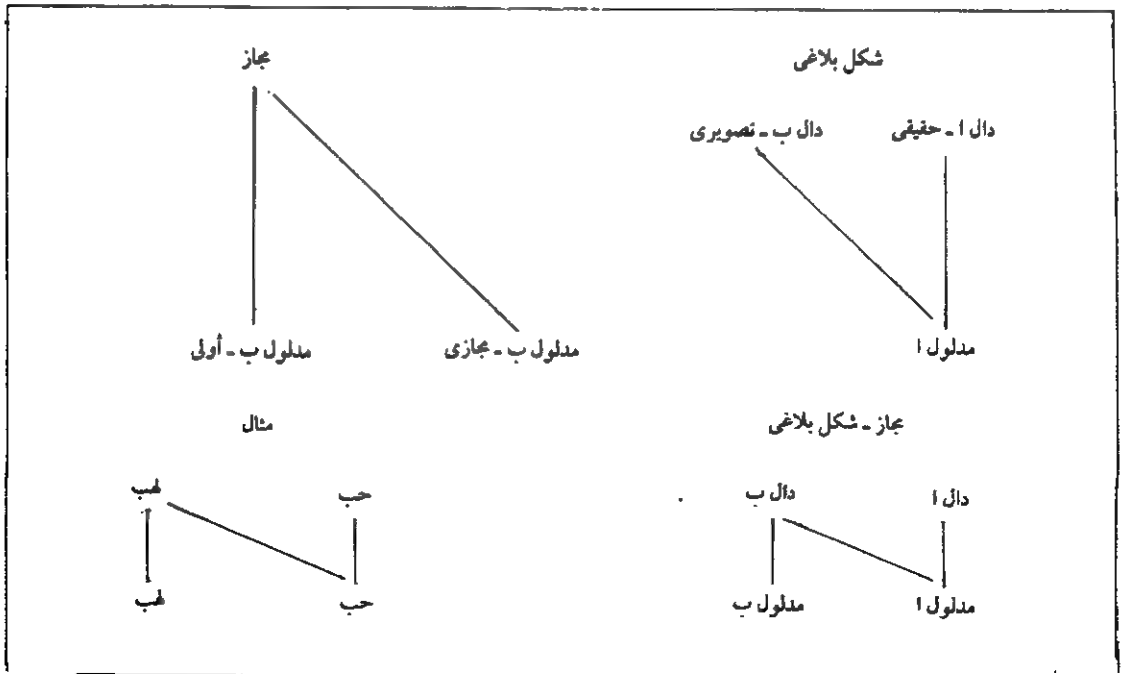
قديمة تنتمى للعصور الوسطى أو ما قبلها ، وإنما يمكن أن تعد بدايات التحديث البلاغى الفعلى فى الثقافة الغربية . وهذه هى المرحلة المتسرة لدينا فى الفكر الأدبى العربى ؛ إذ لم تنح للبلاغة عندنا فى بداية العصر الحديث سوى مرحلة إحياء موجزة ، اقتصرت على نشر النصوص القديمة - على يد الشيخ محمد عبده مثلاً - عند نشره لأعمال عبد القاهر ، دون أن تصحب ذلك عملية جدلية خصبة تقوم بتطوير المفاهيم وتحديثها ، ولعل ما يفعله بعض النقاد اللامعين اليوم من تأصيل الفكر البلاغى هو الخميرة التى تقوم بتركيز عناصر التحديث نوطاً للانتقال الرشيد إلى البلاغة المعاصرة . من نماذج هذا التوقف المتمرر يحلل « تودوروف » ما يسميه التعريف البنىوى الوظيفى للشكل عند « فورتنايه » الذى يرى « أن أشكال الخطاب إنما هى ملاحظه ، هيئاته وأوضاعه التى تلاحظ بشكل ما . وتنجح إلى حد ما فى إحداث تأثيرها . وعن طريقها يمكن للخطاب أن يبتعد قليلاً أو كثيراً فى تعبيره عن الأفكار والمشاعر عما كان من الممكن أن يتمثل فى التعبير الشائع البسيط » . ويلاحظ أنه يستخدم منظوراً بنىوياً وظيفياً فى هذا التحديد ، دون أن يسميه اصطلاحياً كذلك بطبيعة الأمر . كما يستخدم إلى جانب هذا الأزواج عنصرين بنىوياً آخر يتمثل فى هذين المفهومين : بسيط وشائع . وكلاهما لا يتضمن الآخر بالضرورة وبالبساطة تعتمد على المحور النوعى ، أما الشيوع فيعتمد على المحور الكمى . وقد أدى هذا الإيهام فى تقدير الباحث إلى اختلاف الشراح المحدثين ، وإن كانت عبارة « فورتنايه » واضحة فى حقيقة الأمر بالقدر الكافى . إذ يقول فى مكان آخر إن الأشكال البلاغية مهما كانت شائعة وقد تحولت بفعل العادة إلى شيء عائلى مألوف فإنها لا يمكن أن تستحق الاحتفاظ بـ « شكل بلاغى » ما لم يكن استخدامها حراً لا يفرضه اللغة بآلية طريقة . فالشكل البلاغى هكذا يعتمد على وجود التعبير المباشر أو عدمه ، وهذا البديل يترجم فى نهاية الأمر عند « فورتنايه » بالتقابل الذى يقوم بين الحقيقة العرفية والشكل البلاغى . لكن ملاحظة هذا التقابل تقتضى من الباحث الاعتراف بمشروعية التطور اللغوى ودوره فى التغيير الدلالي . وإذا كان الفكر البلاغى مثل القدماء عندنا وكثير من الباحثين المعاصرين جسداً لا روحاً ، لا يعترفون بمشروعية هذا التطور فإنهم لن يدركوا دينامية المجازات التى يتم تعريفها بملاحظة .

كما يحلل الباحث نفسه تعريف بلاغي كلاسى آخر للشكل هو « دو مارشي » الذى يبرز حركية الشكل البلاغي وارتباطه جوهريا بعملية التلقى عندما يقول : « كما أن البلاغية ليست سوى طرق للكلام ذات طبيعة خاصة أطلقت عليها بعض الأسماء . وكما أن كل نوع من هذه الأشكال يمكنه أيضا أن يتوزع بطرائق عديدة مختلفة ، فمن الواضح أنه إذا لاحظنا كل واحدة من الكيفيات وأعطيناها اسما جعلنا منها أشكالا أخرى » . ومعنى هذا عند « تودوروف » أن الشكل البلاغي ليس خاصية تنتمى إلى الجمل داخلها دون مراعاة السياق . بل إن كل جملة إنما هي شكل بالقوة . وبالتالي ليس هناك معيار تفضيل . كل ما هناك أننا نعرف كيفية ملاحظة شكل بعض الأقوال ولا نعرف كيفية ملاحظة شكل الأخرى . ولا يتساءل البلاغى الكلاسى عن أصل هذا الفارق الذى لا يكمن فى الجملة وإنما فى موقفنا منها ، وإن كان يعطينا مؤشرا للتعرف عليها . وهو أن بعض الأشكال لها اسم بلاغى والآخر ليس له اسم ، وعندما يطلق الاسم على الشكل فإنه يتم تكريسه . وفى هذه المقولة إشارة إلى اعتبار الشكل البلاغى مجرد صيغة ثقافية . فالتعبير يصبح شكلا بلاغيا عندما نستطيع تلقيه باعتباره كذلك ، وهذا التلقى فى صميمه عملية اجتماعية .

التغير ، وتغير المعنى لا يعد شكلا بلاغيا فى ذاته . لكن الأشكال يمكن أن تستخدم بطريقتين : لاستكمال الناقص فى اللغة ، وهذه هي الحقيقة العرفية مثل إطلاق رجل على قوائم الكرسي فى عبارة « رجل الكرسي » ، أو لتحل محله التعبيرات المباشرة الموجودة ، وعندئذ فقط يولد الشكل البلاغى .

فالمجاز على هذا دال له مدلولان أحدهما أولى والثانى مجازى والشكل البلاغى يفترض مدلولاً يمكن أن يشار إليه بدالين أحدهما حقيقى والآخر تصويرى ، ومن الممكن فى تقدير « تودوروف » وضع هيكل لاختلاف هذه العلاقات والطبيعة المركبة لكل من المجاز والشكل البلاغى كما يتضح فى الشكل

فالمجاز يتحول إلى شكل بلاغى بفضل العلاقة التى تقوم بين الدال ١ والدال ب ، ومن الضروري أن يكون المعنى للكلمة ب له اسم مباشر ١ - وأن يكون للكلمة ب معنى حقيقى ب حتى يمكن أن يكون هناك مجاز مائل فى شكل بلاغى مثل الاستعارة أو المجاز المرسل أو غيرها ، على اعتبار أن المجازات والأشكال البلاغية تمثل مجموعات متداخلة . (٦٩ - ١٥٣) .



ومعنى هذا بوضوح أن فكرة الشكل البلاغى ليست منبثقة من المستوى اللغوى الصرف ، بل إنها تكتسب كامل معناها فى مستوى التلقى اللغوى ، فيصبح القول متشكلا بلاغيا فى اللحظة التى نتلقاها فيها باعتباره كذلك مما يكسبه بالتالى خاصية ديناميكية بارزة (٦٩ - ١٤٦) .

ومعيار التلقى هذا نفسه يعتمد عليه صاحب بلاغة البرهان الجديدة ؛ إذ يرى أن استخدام بنية ما فى ظروف غير عادية قد يستهدف بشكل واضح إضفاء الطابع الحركى على الفكر . أو مداراة العواطف ، أو خلق مواقف درامية غير حقيقية . فإذا أدخل الخطيب مثلا فى حديثه بعض الاعتراضات كى يجيب عليها فنحن حيال شكل بلاغى هو مجرد عجيل ، إذ ربما تكون هذه الاعتراضات وهمية . لكن من المهم أن نشير إلى أن الخطيب قد توقع اعتراضات ممكنة وأخذها فى اعتباره . وفى الحقيقة فإن هناك تدرجا من الاعتراضات الواقعية إلى التخيلة . والبنية الواحدة يمكن أن تنتقل من درجة إلى أخرى طبقا للأثر الذى نحدثه فى الخطاب . فهناك أشكال يبدو للوهلة الأولى أنها تستخدم بطريقة لا نظير لها ، لكنها مع ذلك تبدو طبيعية لو كان استخدامها مبررا فى الخطاب فى جملته . ويرى « بيرلمان » أن الشكل البلاغى يعتبر برهانيا كلما استطاع أن يولد تغيرا فى المنظور ، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحى به . وعلى العكس من ذلك إذا كان الخطاب لا يثير تأييد المتلقى لهذا الشكل البرهانى فإنه يتم إدراك الشكل البلاغى حينئذ باعتباره مجرد زينة أو حيلة أسلوبية ، مما يمكن أن يثير الإعجاب ، لكن على المستوى الجمالى ، أو دليلا على براعة المتكلم ، وعندئذ نرى أنه لا يمكننا أن نقرر مسبقا ما إذا كانت بنية محددة تعتبر شكلا أم لا ؛ أى ما إذا كانت ستقوم بدور الشكل البلاغى البرهانى أو بمجرد دور الشكل الأسلوبى ، وغاية ما هناك أن بوسعنا أن نكتشف عددا من الأبنية الصالحة كى تتحول إلى أحد الشكليات .

على أن هناك بعض الأشكال البلاغية التى لا يمكن التعرف عليها إلا داخل سياقها ، وذلك مثل التلميح ؛ إذ إن بنيته ليست نحوية ولا دلالية ، بل إنها ترتبط بعلاقة مع شىء ليس هو الموضوع المباشر للخطاب ، فإذا تم تلقى هذه الطريقة فى

التعبير على أنها غير عادية لنا حيال شكل بلاغى ، فحركة الخطاب ، وتأييد المتلقى لطريقة البرهنة التى تعزز الشكل البلاغى هو ما يحدد نوع الشكل المائل أمانا . . وهذا فإن التلميح يكاد يكتسب دائما قيمة برهانية لأنه يعتمد على عنصر الاتفاق والتواصل (٦١ - ٢٧١) . وأيا ما كان الشكل البلاغى فإن دلالاته لا تنفصم عنه ؛ فالفن يعبر عن شىء لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى . هذه المقولة التى بدأتها الرومانسية كانت دليلا على التحول فى مفهوم الفن أكثر مما هى مجرد نزوع صوفى . وعندما يصل الباحث إلى هذه النقطة المتصلة بالمحتوى الذى لا يقال فى الفن يجد نفسه حيال كلمات « كانت » عن الأفكار الجمالية حيث يرى أنه يمكن أن يقال بصفة عامة إن الجمال فى مظاهره الطبيعية والفنية إنما هو التعبير عن الأفكار الجمالية ، وهذه الأفكار الجمالية ليست سوى محتوى العمل الفنى . لكن ما الفكرة الجمالية ؟ « أعنى بعبارة الفكرة الجمالية تمثيل الخيال الذى يبعث كثيرا على التفكير بدون أن يكون أى تفكير محدد - أى تصور - ملابها له . وبالتالى فإن أية لغة لا يمكن أن تدركه فى شموله وتجعله قابلا للفهم . وبكلمة واحدة فإن الفكرة الجمالية هى تمثيل الخيال المقترن بتصور معين ، والمرتبطة بمجموعة من التمثيلات الجزئية المتنوعة فى استخدامها الحر ، بحيث لا يمكن لأى تعبير يشير إلى تصور محدد أن يدل عليه ، مما يجعلنا نفكر فى أكثر من تصور ، وفى كثير من الأشياء الأخرى التى لا تقال ، وإن كان الشعور بها يثير ملكة المعرفة ويبث الروح فى حروف اللغة » .

ويستخلص الباحثون خواص الفكرة الجمالية من هذا النص على النحو التالى :

- هى ما يعبر عنه الفن .
- لا يمكن أن يقال الشىء نفسه بأى شكل لغوى آخر
- الفن يعبر عما لا تقوله اللغة .

هذه الاستحالة المبدئية تثير نشاطا تعويظيا ؛ إذ إنه بدلا من العنصر الرئيسى الذى لا يقال ، يقال ما لا يحصر له من التدايعات الهامشية . ومع أن اللغة هى مادة الشعر فإنه يتضمن خواص جمالية ، ومن ثم فإن بوسعها أن يعبر عن أفكار جمالية لا تصل إليها هذه اللغة ذاتها ، مما يسمح له بأن ينقل ما لا يقال : « والفن لا يحقق ذلك فحسب فى الرسم

الاعتراف بمشروعيتها كلها ، من قبل نقاد مشهود لهم بالعمق والقدرة على النفاذ إلى أعماق النص ، خاصة عندما يكون غامضا إلى حد ما .

على أن التعارض بين الإيجاء الحر والإيجاء المقيد الاضطراري لا يستبعد الدرجات الوسطى ؛ فشرح بيت مفرد في قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة ، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات تدريجيا ، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة ، أو استعراض الإنتاج الشعري في مجلته لم يبق من هذه الاحتمالات العديدة سوى فرض واحد يمكن الاطمئنان إليه ، وعندئذ نجد أن ما كان إيجاء حرا بالنسبة لييت واحد أصبح اضطراريا مقيدا بالنسبة لمجموع العمل الشعري كله (٥٤ - ٢٤) .

تحديد أهم الأشكال :

وجدنا أن الحديث عن مفهوم الأشكال البلاغية وأبنيتها قد انتهى بنا إلى مقارنة محور جوهري في علم اللغة الحديث وهو تعدد المعنى . مما ينشئ عن التداخل الحتمي - في مجال البحث وليس في المنظور - بين علمي الدلالة والبلاغة ؛ ويؤدي إلى حتمية تأثر كل منهما بمنجزات العلم الآخر. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعنى ناقد لغوي مثل « ريتشاردز » بمهمة تأسيس بلاغة دلالية منطقية ، تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز الثقل . وهو يقدم في كتابه « فلسفة البلاغة » - الذي أشرنا إليه من قبل - مفهومين جديدا للبلاغة ينبثق من تصور دلالي يعتبر إرهابا لما يدعو إليه اليوم البلاغيون الجدد . بالإضافة إلى أنه كان يشعر بأنه « يبحث الحياة في موضوع قديم ، ارتكازاً على تحليل لغوي جديد » .

وقد أخذ « ريتشاردز » تعريفه للبلاغة - كما يقول « ريكور » - من أحد الأصول الكبرى للقرن الثامن عشر الإنجليزي حيث تعد « علما فلسفيا ينمو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة » . وهذا فإن مجال البلاغة الواسع عند اليونان قد أصبح محصورا في حدود هذا التعريف .

أو النحت ، وإنما أيضا نجد الشعر والبلاغة تدين للروح التي بث فيها خواص الأشياء الجمالية التي ترافق الخواص المنطقية وتعطى للخيال دفعة للتفكير ، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية ، أكثر مما يمكن التفكير به في تصور ما ، وأكثر بالتالي مما يمكن أن يفهم من تعبير محدد (٦٩ - ٢٦٣) .

ولأن الفن يعبر بشكله عما لا يقال ، فإن تأويله لا حدود له ، أو على حد تعبير « شلينج » - إن كل عمل فطري يؤدي إلى ما لا حصر له من التأويلات ، دون أن يكون بوسعنا أن نقول إن هذه التأويلات من صنع الفنان ذاته ، أو أنها تكمن كلها في العمل الأدبي ، وإنما هو يشرها فحسب . وكان الرومانسيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم ، حيث يرون - كما يقول « شليجيل » - أن الرؤية غير الشعرية للأشياء هي التي تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل ، أما الرؤية الشعرية فهي التي تؤهلها باستمرار ، وترى فيها ما لا ينفد من الأشكال التصويرية ، ومن هنا فإن الشعر يتحدد بتعدد المعنى . وتأسيسا على هذا المفهوم الرومانسي لتعدد دلالة الشكل أخذ البلاغيون والنقاد في محاولة تصنيف الدلالات الإيجائية ؛ فبعضهم يرى أنها تنقسم إلى نوعين : دلالات اجتماعية تتجلى في الدرجة الأولى في مستويات اللغة وما تنتج من تأثيرات خاصة عندما ينتقل المتكلم من مستوى إلى آخر ، وقد ركز علماء اللغة على هذا النوع وسموه « الدلالات الحافة » . أما النوع الثاني فهو الدلالات الإيجائية النفسية ، وصيغتها المثل تتجلى في الصور المستدعاة ، ويلاحظ أن « كوهين » في نظريته عن لغة الشعر يعتمد على وقائع يتصل معظمها بهذا النوع من الدلالات الإيجائية .

ويرى نقاد آخرون أن كلا النوعين السابقين قد يتضمن إيجاء حرا وإيجاء اضطراريا . والنموذج الأمثل للإيجاء الحر هو النص الشعري الذي لا يمكن تحديد مستواه الإيجائي بشكل تام . لأن هذا النوع من النصوص يتضمن ثقوباً منطقية يقوم كل قارئ بمملتها طبقا لخياله وتجربته وثقافته ومعرفته بشخصية الشاعر وإنتاجه . هذه العناصر كلها تمثل ركائز للإيجاء ، لأنها ليست ماثلة في البنية المنطقية للنص . ويمكن أن نتأكد من طابعها الحر بملاحظة العلاقة بين التأويلات المختلفة لقصيدة واحدة ، مع

فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا ، المشبه والمشبه به ، أو المحمول والحامل ، وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة . ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشئين يأتي المعنى . وهكذا فإن السؤال عن المعنى يشتمل على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء مما يتضمنه مثله الشهير .

وبين « ريتشاردز » أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة ، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة ، على أساس أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وأن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان الأخرى التي تصحبه وتظهر معه . وحجم أى شيء لا يكتسب ، وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنته بحجم الأشياء التي ترى معه وأطوالها . كذلك الحال في الألفاظ ؛ فمعنى أية كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من الفاظ .

ولقد كانت سيطرة الاستعارة على بلاغة « ريتشاردز » نتيجة لأنها « الوحدة النظرية السياقية للدلالة » . فعندما تكون الكلمة هي البديل لتوليفة من المظاهر ، وتكون هذه المظاهر نفسها أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة ، فإن مبدأ الاستعارة يتكون مترتبا على هذا الوضع اللغوى . فإذا كانت الاستعارة عنده كما أسلفنا تحفظ بفكرتين متزامتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان في مجال كلمة أو تعبير بسيط ، بحيث تصبح دلالتها هي ناتج هذا التفاعل ، فإنه لكي يتطابق هذا الوصف مع « الوحدة النظرية للمعنى » علينا أن نقول بأن الاستعارة تحفظ في داخل المعنى البسيط ذاته جزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى . ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة ، وإنما بتبادل تجارى بين الأفكار ، أى بتفاعل بين السياقات . وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنها موهبة الفكر . والبلاغة عنده هي تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة (٦٤ - ١٠٥) .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذا المنظور الدلالى الذى أدخله « ريتشاردز » إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما في تجاوز

فالتركيز على استخدام اللغة يجعل البلاغة تفضى على مستوى القول من حيث الفهم والتواصل ، فنصبح خاصة بنظرية الخطاب ، بالفكر كما يتجلى في الخطاب . وهو عندما يبحث عن قوانين هذا الاستخدام فإنما يقوم بإخضاع قواعد المهارة للمعرفة المنظمة . فيقترح السيطرة على تلك القواعد هدفاً للبلاغة ، مما يجعل دراسة عدم الفهم تقف على مستوى دراسة الفهم اللغوى نفسه . ثم يفضى « ريتشاردز » فيحدد هدف البلاغة بأنها : دراسة سبل الفهم وعدم الفهم اللغويين .

على أن الخاصية الفلسفية لهذا العلم عنده تتأكد من الاهتمام الشديد بجانب « الاتصال » أكثر من الاهتمام بجانب الإقناع أو التأثير أو الإمتاع ، وهى الوظائف التى جعلت البلاغة القديمة تفترق عن الفلسفة . ويصبح من المنطوق عنده حينئذ أن يعتبر البلاغة دراسة لطرائق الفهم اللغوى وعدم الفهم وسبل علاجه . ويلاحظ أن هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة في طموحه الشديد فحسب ؛ بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف الهام المعادى لكل نزوع اسمى تصنيفى . فلا يوجد في هذا العمل الصغير أية محاولة لتصنيف الأشكال البلاغية ، كما أن الحديث عن الاستعارة يحتل المقام الأول فيه ، دون أية مزاحمة من الكناية أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغية . على أن هذا الملحق السلبى عند « ريتشاردز » ليس عشوائيا ، بل هو مقصود ، فمادما يمكن تصنيفه سوى الانحرافات ، وإلى أية قاعدة يمكن الاستناد عند تحديد هذه الانحرافات إن لم يكن إلى المعانى الثابتة ؟ وأية عناصر من القول تحمل أساس هذه المعانى الثابتة إن لم تكن هى الأسماء ؟ وهكذا فإن مهمة « ريتشاردز » البلاغية كانت تتمثل في الاعتماد على الخطاب في مقابل الكلمة ، ونقد التمييز البلاغى الكلاسى بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى .

يرى « ريتشاردز » أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق ؛ وعلاقتها مع الكلمات الأخرى . كما أن الشكل لا يمكن أن ينقسم عن الموضوع وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين في ذهنه . فالشاعر يوسع من معنى المفردات ويزيد في تفاعلها والاستعارة تعنى أننا لدينا

يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها ؛ المستعار منه والمستعار له . ويشرح « ماكس بلاك » طبيعة هذا التداخل بقوله :
عندما نستعمل استعارة ما ، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية في الآن ذاته . وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة ، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما .
ويطبق هذا على القول التالي : « الفقراء هم زنوج أوروبا » - مع ملاحظة أن مثل هذا التشبيه البليغ يعد استعارة في البلاغة الغربية منذ أرسطو ، وكذلك عند كثير من البلاغيين العرب -
وانطلاقاً من المبدأ الاستبدالي نفهم أن شيئاً قد قيل عن « فقراء أوروبا » بصورة غير مباشرة ، ولكن ما هو ؟ إننا ندرك أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج . وذلك مع التعارض بين المفهومين . ذلك أن أفكارنا حول الفقراء الأوروبيين والزنوج الأمريكيين تتفاعل لكي تعطى معنى ناتجاً عن هذا التفاعل . مما يعني أنه في سياق كلام محمد معطي تأخذ الكلمة التي تعد محورا معنى جديداً ليس هو معناها الأصل تماماً في الاستعمالات الأدبية ؛ إذ إن السياق الجديد - وهو إطار الاستعارة - يفضي إلى تحديد معناها . ولتأخذ مثلاً آخر « الإنسان ذئب » حيث نجد أننا أمام موضوعين ؛ الموضوع الرئيسي وهو الإنسان ، والموضوع المرتبط به وهو « ذئب » . غير أن هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص مجهول كل شيء عن الذئب . إذ ليس المطلوب معرفة القارئ لمعنى كلمة « ذئب » قاموسياً ، بل أن يعرف ما يطلق عليه « طريقة المواضيع المتشابهة المشتركة » من وجهة نظر محترف . هذه الطريقة يمكن أن تحتوى على أنصاف حقائق ، أو بعض الأغلاط المتميزة ، تماماً كما لو أننا اعتبرنا أن الخوت من فصيلة الأسماك . ولكن الأساس في فعالية الاستعارة لا يكمن في صحة المواضيع المتشابهة ، بل في حرية استيحاءها . وبتعبير آخر فإن استعمالات كلمة « ذئب » تحكمها قواعد نحوية ودلالية ، وخرق هذه القواعد يؤدي إلى فقدان المعنى أو التناقض .
والمهم أن يلتزم عند استعمال تلك الكلمة بتقبل مجموعة من الأفكار التقليدية حول الذئب تكون أساساً لأي اشتراك معنوي . فعندما يقول قائل « ذئب » نفهم منه أنه يريد بطريقة ما من هذا الاسم أن يشير إلى حيوان ضار خدّاع من أكلة اللحوم . . أي أن فكرة الذئب هي جزء من نظام فكري لم يوضح تماماً ، لكنه محدد بشكل يكفي لسرد مفصل . والأثر

« التعريف الاسمي » الذي كان سائداً في البلاغة القديمة ، إلى ما يطلق عليه « التعريف الواقعي » الذي يعني بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها في الآن ذاته .

فبينما كانت الكلمة هي نقطة الارتكاز في تغير المعنى الذي يتمثل فيه الشكل البلاغي المسمى بالاستعارة عند القدماء ، بحيث يتم تعريفها بطريقة تجعلها تتطابق مع نقل اسم أجنبي إلى شيء آخر ليس له اسم حقيقي ، فإنه قد تبين أن البحث عن عمل المعنى المتولد من نقل الاسم فحسب يدمر دائماً لوحة الكلمة ولوحة الاسم بالتالي ، لكي يفرض بديلاً منها اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى . بحيث يؤدي هذا القول دوراً مباشراً في حله لمعنى تام ومكتمل في إنتاج الدلالة الاستعارية ، ومن ثم فإن من الضروري أن نتحدث دائماً عن القول الاستعاري .

وعندئذ يتساءل بعض البلاغيين الجدد : هل يعني هذا أن تعريف الاستعارة من زاوية نقل المعنى يعد تعريفاً زائفاً ؟
ويرون أن بوسعنا أن نقول إنه تعريف اسمي وليس واقعياً ، طبقاً لمصطلحات « ليبنز » وقصده من هذين التعبيرين .
فالتعريف الاسمي يسمح لنا بالتعرف على الشيء ، أما التعريف الواقعي فهو الذي يرينا كيف يتولد هذا الشيء .
وتعريفات القدماء اسمية ، لأنها تتيح لنا التعرف على الاستعارة مثلاً من بين الأشكال البلاغية الأخرى ، ونسمح بالتالي بتصنيفها ، مثلها في ذلك مثل بقية المصطلحات الخاصة بأشكال المجاز الأخرى ، التي لا تتجاوز بدورها هذا المستوى من التعريف الاسمي . لكن عندما تشغل البلاغة بالأسباب التوليدية لهذه الأشكال وشرح قيامها بوظائفها الفعلية فإنها لا يمكن أن تعند بالكلمة فحسب ، بل بالخطاب كله . ومن هنا فإن نظرية القول الاستعاري لا بد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب (٦٤ - ١٠٥) .

فبنية الاستعارة إذن - طبقاً لهذا المفهوم البلاغي الجديد - تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة . ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال . ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه « بؤرة الاستعارة » والإطار المحيط بها . وهذا التفاعل

البلاغيين الجدد إنما هو الخطاب بأكمله . وإن كان الاهتمام يتركز عادة في كلمة خاصة يحملنا وجودها على أن نعتبر هذا الخطاب من قبيل الخطاب الاستعاري .

هذا التارجيح للمعنى بين الخطاب والكلمة هو الشرط الضروري للمصنع أساسى ، هو التضاد الموجود في نطاق الخطاب ذاته بين الكلمة التي نعتبرها استعارة والكلمة الأخرى التي ليست كذلك . فعندما يقول شوقي مثلا :

جبل النوياد حباك الحبا

وسقى الله صبا ورعى

فإن كلمة « حبا » في الشطر الأول هي التي استخدمت مجازيا ، بمعنى سقى ، وكلمة « سقى » في الشطر الثانى هي التي استخدمت مجازيا بمعنى رعى ، أما ما حملنا محله فليس كذلك بطبيعة الحال . غير أن هذا الاستخدام المجازى لا يبرز إلا في نطاق الجملة الكاملة . فلنقل إذن إن الاستعارة إنما هي الجملة . . أو هي العبارة التي استخدمت فيها بعض الكلمات مجازيا ، وهذا الملمح يقدم لنا معيارا أو أداة للتمييز بين الاستعارة والمثل والأمثلة واللغز ؛ حيث نجد الكلمات كلها مستعملة بطريقة مجازية متساوية ، وكذلك لتمييزها عن الرمز .

كما أن هذا التحديد يسمح لنا بأن نفصل الكلمة المستعارة عن بقية الجملة ؛ وعندئذ نتحدث عن « البؤرة » المتمثلة في هذه الكلمة ، وعن « الإطار » الذى تقدمه بقية الكلمات في الجملة . ومن ثم يصبح بوسعنا أن نشرح عملية التركيز على الكلمة المحورية .

وهنا تكمن الخطوة الثانية الحاسمة التي تقوم بها البلاغة الجديدة ، وتعتمد على إقامة حد فاصل بين نظرية التفاعل الدلالى التي يقدمها هذا التحليل وبين النظريات الكلاسيكية في الاستعارة والتي تنقسم إلى مجموعتين : - إحداهما تركز على تصورات الاستبدال الاستعاري ، والأخرى على تصورات التشابه . وأهم ما ينبج عن هذا التقابل الواضح بين مفهوم

الذى نحصل عليه إذن عندما نسمى استعاريا رجلا بذئب هو إثارة ما يطلق عليه « نظام الدلالات » الخاص بالمواقع التشابهية المشتركة المترابطة . والدلالة الجديدة للفظ « إنسان » حيثئذ يجب أن تتحدد على مثال بعض الدلالات المرتبطة باستعمالات لفظة « ذئب » . وكل ملمح إنسانى يمكن أن يذكر في « لغة الذئب » سيكون مناسباً . وكل ملمح لا يستطيع ذلك سيتترك جانبا . وعلى هذا فإن الاستعارة « ذئب » تحذف تفاصيل وتجعل أخرى مكانها ، أى أنها تنظم مفهومنا للإنسان . وإذا كانت تسميتنا إنسانا بذئب هي رؤيته بشكل مختلف خاص ، فلا يجب أن ننسى أن الاستعارة تظهر « الذئب » وقد أصبح أكثر إنسانية مما بدا من قبل ، الأمر الذى يعد محصلة حقيقية للتفاعل الاستعاري (٢٩ - ١٣٦) . لقد أبرز « ماكس بلاك » في هذا البحث الذى نشر أصله عام ١٩٦٢ عن الاستعارة النواة المكثفة للفرضية الجوهرية في التحليل الدلالى والمنطقى الذى يتم على مستوى الخطاب كله كى يشرح تغير المعنى المركز في الكلمة . ولم يكن يهدف إلى إحياء المنظور البلاغى القديم لفكرة الاستبدال الاسمى ، بل كان يطمح إلى إقامة « أجرومية منطقية » للاستعارة . وهو يعنى بذلك مجموعة إجابات ملائمة عن أسئلة من النوع التالى : كيف نتعرف على نموذج للاستعارة ؟ هل هناك معايير تصلح لالتقاطها ؟ هل ينبغى أن نعتبرها مجرد زينة بسيطة تضاف للمعنى الأصل الصافى ؟ وما العلاقة بين الاستعارة والتشبيه ؟ وما التأثير المنشود أو الوظيفة الناجمة عن استخدام الاستعارة ؟ وكما نرى فإن مهمة الشرح والتوضيح التي تثيرها تلك الأسئلة لا تختلف كثيرا عما تعرض له « ريتشاردز » في بلاغته ، حيث تمثل في إخضاع الاستعارة لعملية دقيقة من فهم وظائفها في ضوء وظائف اللغة في عمومها . ولئن كانت تتضمن درجة أعلى من التقنية التحليلية التي تعود إلى كفاءة « بلاك » بوصفه واحدا من أبرز علماء المنطق والمعرفة المحدثين . فهناك على الأقل ثلاث نقاط - في بحثه عن شرح الاستعارة - تمثل تقدما حاسما في النظر إليها :

الأولى تتصل ببنية الخطاب الاستعاري ذاته ، حيث كان يعبر عنها « ريتشاردز » بكلمات المشبه والمشبّه به ، أو « المحمول والحامل Tenor - Vehicul » وقبل إخضاع هذا التمييز للتقيد لا بد من التذكير بأن ما يكون الاستعارة عند

معاً ، حيث يرون أن البلاغة نشأت في البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير . لكن هذه الوظيفة مع اتساعها لا تغطي جميع استعمالات القول . فن الشعر وإنشاء القصائد المأساوية على وجه الخصوص لا يتوقف في وظيفته ولا في موافقه على الخطاب البلاغي المعتمد على فن الجدل . فالشعر ليس خطابة بلاغية ولا يستهدف الإقناع ، بل ينجم عنه التطهير من انفعالات الخوف والرحمة كما هو معروف منذ أرسطو . وهكذا فإن الشعر والخطابة يمثلان عالمين مختلفين للقول ، لكن الاستعارة تغرس قدميها في كل منهما . فمن الممكن أن تكون بالنسبة لبنيتهما معتمدة على عملية وحيدة من تحول معنى الكلمات في السياق ، لكن فيما يتعلق بوظيفتها فإنها تتبع المصيرين المختلفين لكل من الخطابة والتراجيديا ، أي أن هناك بنية واحدة للاستعارة ، لكن لها وظيفتين : إحداها خطابية - أو نثرية - والأخرى شعرية .

هذا الازدواج في الوظائف هو الذي يتجلى فيه الفرق بين العالم السياسي للخطابة ، والعالم الشعري للتراجيديا . وهو يترجم فضلاً عن ذلك فرقا أكثر جوهرية على مستوى القصد . وهذا التخالف لم يرد أن يدركه أحد ، لأن الخطابة البلاغية كما ترد في الكتب المتأخرة تخلو من جزء أساسي هو المتصل بالحجج والبراهين ، وكان أرسطو قد عرّفها بأنها فن ابتداع البراهين أو العثور عليها . لكن الشعر لا يريد أن يبرهن على شيء مطلقاً ، فمشروعه يتصل بالمحاكاة ، وهدفه وضع تمثيل جوهرى للأفعال الإنسانية ، وطريقته الخاصة هي قول الحق بواسطة الخيال والخرافة والتطهير . هذا الثالث الذي يحدد عالم الشعر لا يمكن أن يختلط بالثالث الخطابة المتمثل في البرهان والإقناع والإمتاع . من هنا يصبح من الضروري أن نضع البنية الوحيدة للاستعارة فوق خلفية فنون المحاكاة من جانب ، وفنون البرهان المقنع من جانب آخر . هذا الازدواج في الوظيفة والقصد أشد جلوية من التمييز بين الشعر والنثر ، لأنه يمثل مبرره الأخير .

وعندما نضع الاستعارة فوق خلفية « المحاكاة » فإنها عندئذ تفقد أى طابع زخرفي ؛ إذ لولوحظت بوصفها مجرد فعل لغوي فمن الممكن عندئذ اعتبارها انحرافاً يسيراً عن اللغة المعهودة ؛

التفاعل الدلالي وما عداه هو أن الاستعارة المبنية على التفاعل الدلالي لا يمكن أن يحل شيء محلها ، ومن ثم فهي غير قابلة للترجمة ، فهي حاملة لمعلومات ، وليست زينة ولا زخرفاً ، بل بنية تعلمنا شيئاً لا يتم بدونها .

أما الإضافة الثالثة التي قدمها تحليل « ماكس بلاك » فهي تتصل بتشغيل التفاعل الدلالي ذاته ، إذ كيف يمارس الإطار أو السياق عمله على الكلمة البؤرة كي يثيرها دلالة جديدة غير قابلة للانعصار في المعنى الحرفي من جانب ، ولا في الشروح المستفيضة من جانب آخر ؟ وقد كانت هذه هي المشكلة التي تصدى لها « ريتشاردز » كما رأينا من قبل ، ولكن الحل الذي قدمه كان من شأنه أن يعود بنا مرة أخرى إلى نظرية التشبيه عند إثارتها للخواص المشتركة ، أو يتركنا في منطقة ملتبسة غامضة عندما يتحدث عن النشاط المتزامن لفكرتين أو قطين . بالرغم من أنه أشار للطريق الصحيح عندما قال إن القارىء مضطر لأن يقيم علاقة بين فكرتين ، لكن كيف ؟ لتذكر الاستعارة التي تحدثنا بها عن الإنسان باعتباره « ذئباً » فكلمة البؤرة وهي « ذئب » لا تعمل على أساس معناها العادى المعجمي ، وإنما بفضل « نظام من التداخيلات المشتركة » - أى بفضل عدد من الآراء والأحكام التي يسلم بها المتحدث بلغة ما ، بحيث تنظم رؤيته للعالم ، وهي تلك الآراء التي تجعلنا ندهش في الثقافة العربية عندما نقرأ بيت أبي العلاء المعري مثلاً :

صوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ صوى

وصوت إنسان فكدت أظير

حيث يقدم رؤية مخالفة للمعهود ، تجعل الذئب أكثر إنسانية ، أو تجعل الشاعر أشد ثقباً ، وهي في كلتا الحالتين تشدخ المنظور الأليف حيث تقدم رؤية شارحة لما نوجزه الاستعارة السابقة (٦٤ - ١٣١) .

فإذا انتقلنا إلى تحديد وظيفة الاستعارة بعد كشف بنيته وجدنا أن البلاغيين الجدد - على اختلاف توجهاتهم - يربطون بينها وبين مستوى القول الذي ترد فيه ، ويرجعون ذلك إلى ازدواجية البلاغة التي نشئت في الخطابة أساساً وفن الشعر

تضاف إلى الكلمات الغريبة الوحشية المستطيلة أو المختزلة المصطنعة . فتعلق الوظيفة على « المعجم » يضع الاستعارة في خدمة « القول » ، أما « الشعير » الذى لا يتم على مستوى الكلمات ، وإنما على مستوى النص بأكمله فإنه يحدث نتيجة لتعلق الوظيفة على المحاكاة ، مما يعطى الاستعارة بوصفها إجراها أسلوبيا شعريا منظورا شاملا يقابل الإقناع في الخطابة . فعندما يعتد بالاستعارة من ناحية الشكل باعتبارها انحرافا فحسب لا يصبح هناك سوى مجرد خلاف في المعنى . لكنها عندما ترتبط بالمحاكاة فإنها تسهم حينئذ في التوتر المزدوج الذى يميزها ؛ وهو الخضوع للواقع والإبداع التخيل معا ، فهى إحلال وتسامى فى الآن ذاته . هذا التوتر المزدوج يمثل الوظيفة الإشارية للاستعارة فى الشعر ، ولو استبعدنا هذه الوظيفة الإشارية وتاملنا الاستعارة بشكل تجريدى فإنها سوف تستنفذ فى كفاءتها الاستبدالية وتنزل إلى مجرد زخرف ولعب بالألفاظ

(٦٤ - ٦٦) . ولأن المحاكاة لا تعنى فقط أن يكون الخطاب كله متماثا إلى العالم ، فإنها لا تحتفظ فحسب بالوظيفة الإشارية للقول الشعري ، بل إن هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلا ، فإن هذا البعد من الواقع لا يتمثل فى مجرد الوصف لما هو كائن هناك . فتقديم الإنسان « وهو يعمل » ، وكل الأشياء « كما لو كانت تفعل » يمكن أن يكون الوظيفة الأنطولوجية للخطاب الاستعارى ؛ حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة فى الوجود وهى تولد الكفاءة المضمرة فى الفعل . وعندئذ يصبح التعبير الحى هو الذى « يقول » الوجود الحى ، على حد عبارة « ريكور » . وإذا كان « كانت » يرى أننا بالخيال نفكر أكثر ، على أساس أن الفكرة الجمالية عنده هى التمثيل الذى يدعو لإمعان الفكر كثيرا فإن الاستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيى اللغة المؤلفة ، بل هى حية لأنها تعطى دفعة قوية للخيال كى « يفكر أكثر » على مستوى التصور ؛ أى أنها فى التحليل الأخير تجعلنا « نجيا أكثر » . (٦٤ - ٤٤٠) .

ويرتب على التمييز بين مستويات القول الاستعارى الفصل بين ما تقوم عليه الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية ؛ بحيث تقوم بعض وظائف الاستعارة الجمالية بتكملة وظيفة الاستعارة اللغوية ، مثل صياغة كلمات جديدة وتغطية وجوه

النقص الحيوي للمعجم . على أن ما هو جوهرى فى الاستعارة الجمالية يكمن فى شئ آخر ؛ فهدفها خلق نوع من الوهم بحيث يتم تقديم العالم أساما فى ضوء جديد . وإذا كان هذا التأثير يقتضى تشغيل مجموعة من عمليات الاقتراب الغريبة ، والجمع بين أشياء تحت منظور شخصي ؛ أى يقتضى بإيجاز خلق علاقات جديدة . وليست القضية هنا قضية علاقات نحوية أو اسمية ، بل إنها تنبثق من البعد الأنطولوجى للوجود ، حيث يمس هذا الوهم فيستحيل إلى رؤية . على أن الرؤية التى تقدمها الاستعارة للواقع تتميز بخاصية جوهرية ، هى أنها « ديناميكية » وذلك نتيجة للتوتر الذى يتمثل فى الخطاب الاستعارى ، هذا التوتر الذى يؤدي إلى كشف علاقته بالواقع عبر ثلاثة مستويات : أولها يتصل بالتوتر المائل بين عناصر الخطاب ذاتها . وثانيها يتعلق بالتوتر بين التأويل الحرفى والتأويل الاستعارى من قبل المتلقى . وثالثها يرتبط بتوتر الإشارة بين أن يكون المستعار له هو المستعار نفسه ولا يكون فى الوقت ذاته . وإذا كان من الصحيح أن الدلالة - حتى فى أبسط صيغها الأولية - إنما تبحث عن نفسها فى الاتجاه المزدوج للمعنى والإشارة ، أى فى العلاقة مع اللغة حيث يوجد المعنى والعالم حيث تنجس الإشارة ، فإن الخطاب الاستعارى هو الذى يحمل هذه الديناميكية إلى ذروتها (٦٤ - ٤٤٥) . ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة بالاستعارة باعتبارها الشكل البلاغى « الأم » التى تنفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال ، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوي فى التحليل البلاغى للخطاب اسم « البلاغة المقتصرة » لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة للمجاز وسنعود لاستكمال الحديث عنها وعن بقية الأشكال ووظائفها فى بحث آخر .

وبمنا الآن أن نشير إلى عدد من الأبنية المتمثلة فى بعض الأشكال البلاغية ، لاستكشاف ما أثارته من جدل فى البلاغة الجديدة حول طبيعتها ووظائفها . وأقرب هذه الأشكال إلى الاستعارة هو التشبيه الذى اقترن بها منذ شيوخ النماذج الأرسطى فى التحليل . ويحدد البلاغيون الجدد العلاقة بين التشبيه والاستعارة على أساس الفروق الوظيفية والمنطقية بينهما . فبينما تفرض آلية الاستعارة قطعية مع المنطق المألوف ،

وبالتالى نجعل من الصعب الاختيار المنطقي للجملة التي نستخدمها فإن التشبيه يظل خاضعا للتقيد طبقا للمبادئ العقلية . وبمعكس الاستعارة أيضا فإن التشبيه لا يضير صفاء الجملة العلمية ، ويمكن أن يستخدم مع بعض الحرص - في الإقناع ، لكن كفاءته في التأثير أدنى من الاستعارة غالبا . ونظرا لأن التمثيل القياسي الذي يقدمه التشبيه يتم تلقيه على مستوى الاتصال المنطقي فهو لا يتضمن عملية التجريد التي تحتملها الاستعارة ، مما يعطى الصورة الناجمة عنه - عندما ينجح في إثارتها - طابعا أكثر تحديدا . يضاف إلى ذلك أن دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا يتم اجتزاء شيء من العناصر المكونة لها ، فبينما نجد أن كلمة « أسد » التي تطلق استعاريا على « الرجل » تفقد على مستوى البيانات المنطقية أكبر قدر من الصفات التي تعبر عنها هذه الكلمة عادة ، ولا تعود إليها إلا من خلال الصورة المستدعاة ، فإن دلالة الكلمات في التشبيه لا تفقد شيئا من هذه المكونات على الإطلاق .

وعلى هذا فإن التمييز الذي يقيمه التشبيه بين الممثل والممثل له يعطى لصورته قدرا أكبر من الصلابة والتحديد ؛ لكنه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذي يحدثه التماثل بين الطرفين في الاستعارة . فالتأثير الذي يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن ، بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير في الحساسية عن طريق الخيال . ويكفى أن يقول المتلقى في نفسه « إن هذا القياس أو التشبيه مع الفارق » ؛ أى يدرك الخلاف المنطقي الذي يطفو على السطح ، أو يلاحظ أدنى خلل ذهني في عملية التمثيل كى يرفضه ولا يتبقى منه أى أثر في نفسه ؛ اللهم إلا الأثر المضاد . وإذا كان بعض النقاد قد قالوا بأن رؤية العالم التي تعتمد على مجموعة من علاقات القياس تجعل الأديب أكثر اهتماما بالاستعارة واتكأ عليها ، فإن هذا ينطبق بطريقة أدق على التشبيهات والرموز التي تسمح بالتمثيل المتوازي عقليا لمعطيات العالم . أما الاستعارة الحقيقية فهي تحتاج حرية أعظم كى تتمتع في إطار سلسلة من الأقبيسة المفترضة مسبقا بشكل إجباري في كثير من الأحيان . هذه الختمية للحرية القصوى هي التي تشرح مثلا ولع السيرباليين بالاستعارة التي تدور في النطاق المجازي دون أن تتحول إلى رمز . وبهذه الطريقة فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بأن

بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا مترابيا يوضح درجات الصورة التي تؤدها الأشكال المجازية المختلفة ، بطريقة تجعل الاستعارة في ذروة السلم ، لما تتميز به من قدرة إيجابية شعرية ، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية ، ويأت بعدها التشبيه ، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة ، لأنه يتكىء أساسا على الفكر المنطقي في مقابل استشارة عوالم الأحلام والعواطف والرؤى التي تبعتها الاستعارة (٥٤ - ٦٥) . وفي بحثنا عن « علم الأسلوب » عرضنا بالتفصيل للأساس الوظيفي التجريبي الذي اعتمده « جاكوبسون » لتحليل أشكال الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بعلاقاته العديدة تأسيسا على الملاحظة العلمية لحالات « الحبسة » و« عيوب النطق » وتأثيرها على بعض مناطق المخ المتصلة بالعلاقات السياقية أو التركيبية . وربما كان بوسعنا تطبيق هذا التصور على بعض ظواهر الفكر الشعري العربي اللافته ، فأبو نغم مثلا اشتهر بمعاناته للحبسة والتمتمة ، فهل يمكن أن نرجع ولعه بأشكال التجاور البديعية من جناس وطباق وتشاكل ، وصعوبة أدائه لأهم أشكال الاستبدال وهو الاستعارة التي تصبح عنده متعسفة في علاقاتها بعيدة في متزعاها ، هل يمكن أن نرجع ذلك إلى نوع الحبسة التي كان مصابا بها ؟ أم أن هذا التفسير المادى المباشر ينزع عن الشعرية هالتها المثالية القصوى ، ويرجع أبرز ظواهرها الباهرة إلى عيوب خلقية بسيطة ؟

ولأن المجال لا يتسع الآن للإفاضة في تحليل هذه الظاهرة فحبسنا أن نشير إلى النقد الذي وجه للربط بين الأشكال البلاغية من مجموعة الكناية والمجاز المرسل - ونضم إليها الأشكال البديعية - وعلاقة المجاورة شبه الكناية التي لعبت دورا هاما في استقطابها ، بطرح نموذج يجمع بين التبسيط الشديد والمادية المباشرة أكثر من أى نموذج بنوي آخر . فقد لاحظ الباحثون أن فكرة المجاورة ، المقابلة للتشابه الاستعارى ، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكناية والمجاز المرسل . لأن كثيرا منها - مثل ذكر السبب وقصد المسبب أو العكس ، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه ، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل ، أو ذكر المادى وإرادة المعنوى ، هذه كلها لا يمكن إرجاعها بسهولة ، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكان . فأى نوع من المجاورة مثلا يمكن أن

يقوم بين « القلب » و « الحب » أو بين « المخ » و « الذكاء » أو بين « الحنايا » و « الرحمة » على أساس المحلية المعتد بها في المجاز المرسل ؟

اللغوى المغلوط . وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديدة بالنسبة لهذه الأشكال يتركز في أمرين :

أحدهما : رد تكاثرها التصنيفي وغاذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية المثلة لها ، وهى لا تخرج عن التوافق والتضاد في المستويات اللغوية ، كما سيتضح عند عرضنا لخارطة الأشكال البلاغية .

وثانيهما : استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها ، مع استبعاد فكرة « البديع » ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام ، لأنها أبنية يتركب منها هذا الكلام ذاته ، ليحل محلها التصور البنيوي عن تداخل المستويات اللغوية . فإذا كانت تستثمر مثلا جانباً صوتياً مثل الجنس ، فإن درجة كفاءتها في هذا الصدد لا تقاس بكثرة الحروف المتجانسة في العبارة بقدر ما تقاس بمدى ما ينتج ذلك من تأثير دلالي ، على اعتبار أن توظيف الأصوات في الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقى الخارجى وإنما يسهم بالتداخل في شكل الدلالة ، وعندئذ سوف تقودنا البحوث التحليلية التجريبية إلى غلبة ما يمكن أن نطلق عليه « الأثر الجمالى المعاكس » في حالات الإسراف البديعى غير الموظف دلالياً .

على أن استخدام وسائل القياس الكمي لدرجة كثافة هذا النوع من الأشكال البلاغية يقوم بدور حاسم في شرح طبيعة وظائفها . وهو ما كانت تغفله البلاغة القديمة إلا فيما ندر ، مثلاً نراه عند ابن المعتز مثلاً في نعيه على أصحاب البديع الإكثار منه والإسراف فيه . لكن بوسعنا الآن استخدام تقنيات التحليل لشرح طرائق تولد هذه الأشكال والآثار الناجمة عن تفاعلها مع بعضها في رقعة النص ، على أساس أن السمة الرئيسية للبلاغة الجديدة أنها بلاغة الخطاب بأكمله ، مما يترتب عليه أن تكون ملاحظة الوظيفة التى يقوم بها الشكل البلاغى ، والطريقة التى يتولد عنها ، والأنساق التى تتألف منه وتتلاقى مع غيره ، كل ذلك يمثل شرطاً ضرورياً للتعرف على أبنيته في غاذجها الكلية ، ووظائفه في سياقاتها المتعددة ، مع استبعاد الفروض المسبقة المتعسفة . ومنذ اكتشاف علم النفس نظرية الجشطالت في الوعي الشامل بالطواهر لم يعد من الممكن

ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنائيات إلى مجرد علاقات مكانية إنما هو حصر لعبة هذه الأشكال في مظهرها المادى المحسوس . على أن تحليلها قد يفيدنا « أنثروبولوجيا » في الكشف عن أبنية الخيال الشعبى والطريقة التى درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقاً لنماذجها المادية الأولية ، وضرورة انتهاء بعض « الأساطير » التى تنربت على التصورات ، فلا أحسب أن جراحات القلب الحديثة وعمليات النقل والاستبدال ستترك الإنسان بمضى في وهمه عن « إناء الحب المادى » هذا إلا بمقدار أن يستيقظ وعيه تدريجياً ويتكيف مع المعطيات الجديدة . كما لوحظ أن علاقة التشابه بدورها قد أخذت تنحصر في نطاق الاستعارة ، حيث بدأ هذا المصطلح يغطى حقول القياس بأكملها . كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وبينما كانت البلاغة القديمة ترى في كل استعارة تشبيهاً ضمناً فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة . ولعل أبرز مثل للتوسع في استخدام مصطلح الاستعارة ما كان يفعله « بروس » من اعتبار أعماله كلها من قبيل « الاستعارة » حيث تصبح معادلاً « للمتحيل » . وكان « مالارميه » يفخر - كما يقول الباحثون - بأنه قد حذف حرف التشبيه من أسلوبه كله . وبالرغم من ذلك فإنه إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر - كما توحي بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة - فإن هذا لا ينطبق على الأدب في جملة ، فالرواية تعتمد عليه في محاكاتها للغة الحياة اليومية ، خاصة لأن التشبيه هو الذى يعرض نقص الكثافة المميز لها بتأثيره الدلالي غير العادى ، دون أن يؤدى إلى اللبس والإيهام كما تفعل الاستعارة في كثير من الأحيان (٤٧ - ٥٦) . أما أشكال البديع ، كما استقرت في بلاغتنا القديمة ، فمن المعروف أنها قد استأثرت باهتمام مبالغ فيه لدى المتأخرين إبداعاً وتصنيفاً . وكان ذلك مرتبطاً بالضرورة بتضخم العناية بالزخرف اللفظى المائل فيها عن طريق التوافق والتضاد في المستويات الصوتية والدلالية ، بطريقة شديدة التكلفة والاتعالي ، مما يعكس غيبة الجدل في هذا الوعي

تحرير الوظائف :

يرى البلاغيون الجدد ، خاصة جماعة م، أن الطابع العلمي التجريبي في تحرير الوظائف البلاغية لا ينبغي أن يطفى على خاصية العمومية فيها . من هنا فإن من الضروري أن نكون حذرين ، ولا نرفض منذ البداية أن نكون هناك علاقة من نوع ما بين بنية الشكل المجازي والأثر الجمالي الناجم عنه . ومن ثم فهم لا يكتفون بالقول بأن الشكل القارغ هو هيكل الخطاب البلاغي ، فكل نوع من الأشكال يختلف عن نظيره في الممارسة والتلقى وعوامل التوظيف . وهذه المخالفات التي يمكن وصفها وتنظيمها في مجموعات ثنائية تؤدي إلى عدد من النتائج الهامة في مجال الأثر الجمالي . مما يترتب عليه أن تكون الأشكال متباينة في مدى قوتها وإمكاناتها الجمالية المحددة ، مثلما هي متباينة في مدى انتشارها وكثرتها في النصوص طبقا للأجناس الأدبية والمذاهب الفنية والمراحل التاريخية ؛ مما لم تكشف عنه البحوث التطبيقية حتى الآن. وقد رصد هؤلاء البلاغيون بعض العوامل المؤثرة جماليا على النحو التالي :

١ - المسافة :

فيبدو أن قوة الشكل البلاغي قد تأتى من درجة شدوده . فأتساع مجال الانحراف الذى يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من نمط إلى آخر ، ويتوقف على مدى تثبيت العناصر التي ينطلق منها . ولناخذ مفهوم المسافة كما يرد في نظرية الاتصال الحديثة ؛ إذ يشير إلى عدد الوحدات الدلالية التي تتضمنها رسالة سيئة التشفير ؛ بالقياس إلى الرسالة نفسها عندما تكون جيدة التشفير . ونلجأ إلى تجربة القارئ - دون الدخول في تفاصيل كثيرة - لكي نثبني أنه يدرك - ولو بطريقة مبهمة - أن التغير اللفظي يمثل عموما اعتداء على الشفرة بشكل أوضح وأبرز مما يمثل التغير الدلالي . (٤٩ - ٢٣٧) .

ويرى « جان كوهين » أن فكرة درجة الانحراف - التي شرحناها من قبل - تعد مقياسا ناجعا في تحديد مدى قوة الشكل البلاغي ، إذا نظرنا من خلالها إلى نوع خاص من المسافة هي التي يطلق عليها « المسافة المنطقية » فمجموع الأشكال الدلالية

التعامل مع الوقائع البلاغية والأسلوبية دون إدراجها في المنظومة التي تحدد طبيعتها وكفاءتها معا .

فمن الضروري إذن تهيئة أداة دقيقة لاعتماد التحليل البلاغي الموضوعي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى علمي محدد . وكما يقول « باشلار » ينبغي أن نثبت أن المجازات - والأشكال البلاغية كلها - ليست مجرد تمثيلات تنطلق كالصواريخ النارية في السماء عارضة تفاهتها ومجانيتها ، بل إن المجازات لتتداعى وتتأسق بأكثر مما تتداعى الإحساسات وتنظم ، حتى لتغدو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيبها من المجازات (١٩ - ٩٨) ، إذ ينبغي على كل شاعر - وعلى كل باحث بلاغي من باب أولى - أن يكون لديه مخطط يبان يتولى تعيين وجهة التأسق المجازي وتساقفه ، تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهارى وتساقفه . فما من زهرة حقيقية بدون هذا التأسق الهندسى . كذلك ما من ازدهار شعري بدون تساقق معين من الصورة الشعرية . على أنه لا ينبغي أن نرى في ذلك إرادة ترمى إلى تقييد حرية الشاعر أو إلى فرض منطق أو حقيقة على إبداعه . والحق أننا نكتشف موضوعيا ما في العمل الشعري من واقعية ومنطق داخلي بعد فتحه وازدهاره . وقد يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا في صورة معبودة واحدة ، برغم ما يعتقد من أنها صور متعادلة فيما بينها . . ذلكم هو فعل التخيل « الحاسم » ؛ إذ يكون بوسعه أن يصنع من المسخ مولودا جديدا . (١٩ - ٩٩) . وعلى البلاغة والأسلوبية بدورها أن يبتدعا من إجراءات المسح والتحليل النصي ما يسمح لهما بالنقاط هذه الخواص في تراكبها وتفاعلهما ، وقياس نسبة كثافتها وكفاءتها ، بالارتكاز على نموذج البنية ، مع مراعاة طبيعتها المفتوحة ، فطبقا لدروس الفيزياء الحديثة لم يعد من الممكن الاعتداد بالنظم المغلقة الأبنية غير المتفاعلة ، إذ إن حركية البنية لا تشرح فحسب عملية تولدها ، بل تشرح أيضا حالات تشغيلها ، مما يجعل مراوحة مقولة البنية بمقولة الوظيفة التي تؤديها يقود بالضرورة إلى الاهتمام بطابعها المرن المتفاعل ، وإن كان التشفر الذى ينبج عن مراعاة الوظائف الجزئية لا يمنع من التماس الخواص العامة للوظائف الشعرية والبلاغية .

للبلاغة يمثل جملة مناظرة من الانحرافات للمبدأ الأساسي ، لا تختلف فيما بينها إلا في تنوع صيغتها النحوية ومحتواها ، وعن طريق ذلك تختلف في درجة قوة انحرافها أو ضعفه . هذا التنوع في المستوى والدرجة يمكن أن ندخله في اعتبارنا عبر التحليل الدقيق لفكرة التناقض ، وهي ثمرة للعبة التقابلات الملائمة في حالات الحياد والتعدد والإثبات والتضمن الكيفي والتضمن الكمي وغيرها من أشكال العلاقات . وهنا يدخل الباحث فكرة جديدة هي « درجة المنطقية » لتحل محل البديل المبسط المتمثل في وجود كل شيء أو انعدام أي أثر له ، لتضع مكانه سلما من مستويات الانحراف بالنسبة لمبدأ عدم التناقض ، وهذه الفكرة المعادلة لمبدأ « درجة النحوية » التي اقترحها « تشومسكي » في علم اللغة تتيح لنا فرصة تمييز الأشكال البلاغية طبقا لمدى خروجها عن المنطق ، وتقسيما هكذا على مستوى متجانس .

وعلى هذا فسوف نجد في أقصى طرف هذا السلم تلك الأشكال التي اعترفت لها البلاغة الكلاسيكية باللامنطقية الواضحة ، وعلى الطرف الآخر نجد تلك الأشكال التي تتميز بضعف درجة « عدم منطقيتها » ، أي بوضوح منطقيها مما يكاد يخفى طابعها الشاذ . وطبقا لهذا فإن باحثا آخر هو « تودوروف » قد قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين :

— أشكال تتضمن شذوذا لغويا مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .

— أشكال لا تتضمن أي شذوذ ، مثل التشبيه والجناس والطباق (٤٤ - ١٤) .

كما يرى الباحث نفسه أنه إلى جانب النظرية الكلاسيكية التي ترى أن الاستعارة إنما هي استثناء من القاعدة أو انحراف عنها ، والنظرية الرومانتيكية التي تعتبر الاستعارة في الأدب هي القاعدة . هناك نظرية ثالثة يطلق عليها « النظرية الشكلية » وهي تحاول توصيف الظاهرة اللغوية في ذاتها داخل حدود القطاع الثابت الذي تحدث فيه . وقد كان « ريتشاردز » - كما شرحنا - أول من أشار إلى أن الأمر في الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل . فاللغني الأساسي لا يختفى ، وإلا لم تكن هناك استعارة ، ولكنه يتراجع إلى مستوى ثان خلف المعنى الاستعاري . وبين المعنيين تقوم علاقة

يبدو أنها تأكيد للتماهي والتعادل ، وهي علاقة ليست بسيطة . ومن هنا فإن دراسة الاستعارة تصبح جزءا من دراسة التفاعل بين المعاني بما فيها غير الاستعارية ، وجاءت بعد ذلك بحوث « امبسون » عن « بنية الكلمات المركبة » لتصنع أسس نظرية المعاني المتعددة ، التي اعتمدها علم الدلالة الجديد لتحديد أشكال الوجوه البلاغية المرتبطة بوظائفها (٦٩ - ٥٠) .

وطبقا لمقياس المسافة فإن كل صورة بلاغية تقتضي عملية من فك التشفير عند التلقى في خطوتين : الأولى تتمثل في استقبال الشذوذ والثانية في تصويبه ، عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالي الذي يحفل بعلاقات التشابه والحوار وغيرها . وبفضل هذه العلاقات نصل إلى استكناه دلالة جديدة تعطى للقول تفسيرا مقبولا . فإذا لم يكن هذا التفسير ممكنا فإن الخطاب يصبح عيباً ، مثلما يحدث في تلك الأمثلة اللامعقولة التي يوردها المناطقة عادة . وبجمل القول في هذا الصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنما هي مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتي . أي أنها تعدل من المستوى العادي بكسر بعض القواعد ووضع بعضها محل بعضها الآخر . وهذا الانحراف الذي يتجلى في النص يدركه المتلقي بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه ، ويقوم على التو بحصره اعتمادا على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومذاهب .

وبمجموع تلك العمليات التي تتم للمنتج والمستهلك معا تحدث أثرا جماليا محدد هو وظيفة الشكل البلاغي وهدف التواصل الفني . ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأي شكل بلاغي ينبغي أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه ؛ أو العمليات التي أدت إلى انحرافه ، ووصف علامته ، وتحديد مسافة هذا الانحراف ، ثم وصف مستواه الثابت الذي تقاس عليه تلك المسافة ، ويتبع ذلك وصف وظيفته في نهاية الأمر . (٤٩ - ٩١)

٢ - إمكانات جمالية محددة :

من المعروف أن « جاكوبسون » يجعل من الكناية وبعض أنماط المجاز المرسل الأشكال المفضلة في الأدب ذات الطابع

آخر ، وسوف نرى أن تأثيرهما سيكون مختلفا إلى درجة كبيرة بالرغم من التقارب الواضح بين مجالات الاستعارتين . فالعناصر اللغوية سواء كانت معنوية أو نحوية موسومة بالفعل بمثيرات عامة ، بغض النظر عن السياقات التي تتدخل فيها ، تسهم في تحديد وظائفها . فكلمة « أرن » في لغة الحرفيين في مصر الدالة على « مليون جنيه » تختلف في درجة الابتذال والوظيفة عن عبارة « القطط السماء » عند الكتاب والبرلمانيين الدالة على أثرياء الانفتاح الاقتصادي ، مع قرابة فصائل القطط والأرناب في حد ذاتها ، مما يحيل إلى الخواص الحافة بالعنصر الموسوم .

وهكذا يمكن أن نستفيد من أسلوبية « بالي » التي تميز بين مجموعة من الأفعال مثل : مات ، توفى ، نفق ، صرع ، قتل ، انتقل إلى الرفيق الأعلى ، لى نداء ربه إلخ ، إذ تقوم حول كل فكرة نوية أساسية - وهى الموت هنا - مجموعة من الاختيارات التعبيرية التي تدخل إجراء يصبغ الجملة بقيمة خاصة ، تتضح عند مقارنتها بشكل صريح أو ضمني بغيرها من بقية العناصر الاستبدالية القابلة للاستدعاء معها . وقد يمتد مفهوم « الترادف » عند بعض الباحثين ليشمل بالإضافة إلى مجال المعجم نطق النحو ، عندما نرى تراكيب مختلفة نحويا مثل الإثبات والنفي والاستثناء تؤدي الدلالة المطلوبة نفسها تقريبا . لكن أين تكمن هذه المثيرات وفيم يمتد جذرها ؟ من الواضح أن المادة اللغوية في ذاتها لا تتضمن بالضرورة هذه القوة المنبثقة . فطاقة الإيجاء في مستوى لغوى معين تمثل بالأحرى جملة التجارب اللغوية المتراكمة لدى المتلقى . فلو كانت عبارة « المحيا الشفيف » تثير لديه انطباعا من أسلوب شعري أو عبارة « الجيد الأنلع » تربطه بالمجال ذاته فذلك يعود إلى أنه لا يكاد يلتقي بهذه الكلمات في غير نطاق الشعر والأدب . ويصبح من مهام البحوث التي تعتمد على التوصيف الأسلوبي والبلاغي تحديد حركة الإيجاءات والتسديعات التي تقوم بها الوحدات الكلامية في وسط معين بالإشارة إلى وسطها الأصل . فالتلون المخصوص لقيمة العنصر الأسلوبي يأتي من العلاقة التي تنشأ بين الشكل ومجاله من ناحية ، وبين التكلم والوسائط التي يستخدمها وقوة إثارتها من ناحية أخرى .

الواقعي . بينما يلاحظ أن الإجراءات الاستعارية أشد التصافا بجماليات الرومانتيكية والرمزية (٥ - ٣٣٩) . ويرى البلاغيون الجدد أن بعض الأشكال تبدو أكثر توافقا من بعضها الآخر مع أنواع المواقف العقلية الكبرى . فالبر والاختزال وجميع أنواع المجاز بالحذف يمكن أن تكشف عن تلاؤمها مع حالات فقدان الصبر ، وإن لم يكن ذلك حتميا . والمجاز المرسل في حركته المتنقلة من الخاص إلى العام يبدو أنه يعزز الاتجاه إلى التجريد ، بينما يعزز عكسه - المتجه من العام إلى الخاص - لونا من التزوع إلى الانحصار والتجسيد . وقد أثبتت بعض الدراسات التطبيقية - وهى المعيار المعول عليه تجريبيا في هذه البحوث - أن الفنون الكلاسيكية تفضل مبالغات التصغير . بينما تفضل جماليات « الباروك » المبالغة بالتكبير . وإن كان من الواضح أن بوسعنا أن نعثر على مئات الأمثال للمبالغة بالتكبير في الأدب الكلاسيكي ، وعلى مثلها من عصر « الباروك » تتضمن نماذج لمبالغات التصغير ، وأن نعثر على أفلام واقعية تستخدم الاستعارة والرمز ولوحات رومانتكية تستخدم الكناية والمجاز المرسل . لكن تظل السمة الغالبة فيما يبدو هى التي تحدد الاتجاه العام ، وهى السمة التي يتعين على الدراسات الإحصائية التحليلية أن تلمسها بكثير من الحذق والدقة والمهارة .

وعلى المستوى « النوى » الذى يبحث في العناصر الدلالية الأولى ومدى نسبتها إلى كل شكل ، يمكن أن نخلص إلى أن الأشكال البلاغية ليست لها وظائف قاطعة إلا بالقوة . وهذه الوظائف ذات وجهات عامة ومبهمة إلى حد كبير ، مما يجعلها قابلة للتغير في السياق ، وعندئذ تبرز أمامنا فكرة ثالثة تعد محورا هاما لقياس الوظيفة البلاغية وهى :

٣ - الأثر المستقل :

ويمثل هذا الأثر في وظيفة الوحدات النوية من ناحية ، والمواد المستخدمة في الشكل البلاغي من ناحية أخرى . ولنأخذ لذلك مثلا من استعارتين تستخدم إحداها كلمات توظف في لهجة الطبقات المهنية الخاصة في المجتمع بطريقة معينة ، والأخرى توظف لدى الطبقة البرجوازية والكتنوقراطية بشكل

يحسن أن نعرض لها بتركيز . فهو يرى أن الاستعارة تقوم بالنسبة للغة الشعر بالدور بنفسه الذى يقوم به النموذج أو « الموديل » بالنسبة للعلم ، فيما يتصل بالعلاقة مع الواقع وطريقة معانيته وكشفه .

ففى اللغة العلمية نجد أن النموذج يعد أساسا أداة شارحة تؤدى عن طريق الخيال إلى تنمية التأويلات غير الملائمة ، وفتح الطريق للتأويل الجديد المناسب . بحيث يصبح النموذج أداة للوصف . وعلى هذا فإن النموذج لا يتنى إلى منطق البرهان ، وإنما إلى منطق الكشف ، فهو لا يقدم الدليل بل الرؤية . على أن فهم من منطق الكشف أنه لا ينحصر فى سيكولوجية الإبداع التى لا تتضمن أهمية معرفية ، وإنما يحمل فى طياته عملية معرفية ، أى أنه منهج عقل له مبادئه وقوانينه الخاصة .

فالبعد المعرفى للخيال العلمى لا يتجلى إلا إذا ميزنا بين النماذج طبقا لتكوينها وتوظيفها . وهناك ثلاث مراتب للنماذج ، أدناها هو « النموذج النسي » - مثل نموذج سفينة ما ، أو تكبير شىء صغير كرجل حشرة مثلا ، أو النموذج الذى يقدمه التصوير البطيء لمشهد فى الملعب ، أو النموذج الذى يحاكي العمليات الاجتماعية فى أبسط أوضاعها . فهذه كلها نماذج لأشياء تحمل عليها وعلى علاقات متوازنة معها . وتصلح للتدليل على أمور محددة مثل : كيف يرى هذا الشىء ؟ وكيف يقوم بوظيفته ؟ وأى قوانين تحكمه ؟ ومن الممكن أن نقرأ فى النموذج خواص الأصل . وفى هذه النماذج نجد أن بعض الملامح ملائمة وبعضها الآخر ليس كذلك ، والنموذج لا يتوخى أن يكون أمينا سوى فى تلك الملامح الملائمة على وجه الخصوص . وفى المستوى الثانى نجد مجموعة « النماذج القياسية » ، مثل نماذج السيولة فى النظم الاقتصادية ، أو استخدام الدوائر الكهربائية فى الحاسبات الالكترونية حيث ينبغى الاعتداد بأمرين : تغير الوسائط وتمثيل البنية . أى نسيج العلاقات الخاصة بالأصل . وقواعد التأويل هنا هى التى تحدد ترجمة نظام من العلاقات إلى نظام آخر ، واللامح الملائمة المتصلة بهذه الترجمة تمثل ما يطلق عليه فى الرياضيات بالتشاكل ، فالنموذج والأصل يتشابهان هنا فى البنية وليس فى المظهر .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذه القيم التى تحدد الأثر البلاغى المستقل يمكن أن تعود إلى مجموعة كبيرة من العوامل ، تنقسم إلى مجالين رئيسيين :

- مجال الانتهاء المحدد . ويشمل الجنس الأدبى الذى نحيا فيه الوحدة هادة ، سواء كانت فكاهية أو شعرية أو درامية أو غير ذلك . كما يشمل المرحلة التاريخية والوسط الجغرافى والبيئة الثقافية ومجالات المهن والأنشطة الإنسانية المتصلة بها . بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية بين أشخاص يتمون لنفس الجنس والعمر والوسط .

- أما العامل الثانى الذى يحدد قيمة العناصر الأسلوبية ذات الأثر البلاغى المستقل فهو يعود إلى ما يطلق عليه مصطلح « محصلة الوحدة » ويتضمن :

- معدلات تكرار لغوية عالية أو متوسطة أو منخفضة . وهذا واقع يختبر تحريبا .

- قابلية متفاوتة للاشتقاق والتركيب وغير ذلك من عوامل الصياغة .

- أشكال فى طريقها للتثبيت والتقدم ، أو تعدد بقايا أنماط قديمة مثل التشبيهات التقليدية ، وكلمات جديدة وصلت لأقصى مداها الأسلوبى ، وعبارات يستشهد بها ، وكلمات أجنبية تدخل فى مجال الاستعمال ، وغير ذلك مما يرتبط بعناصر التقدم والتجدد فى توظيف الأشكال .

ومن البين أن هذه العوامل تتضمن عناصر لغوية وأخرى خارجة عن النطاق اللغوى الصرف ، لأن التأثير المستقل لكل شكل بلاغى لا يتوقف فحسب على الآليات البنيوية للتركيب اللغوى للخطاب فحسب ، بل يشمل أيضا البيانات النفسية والثقافية والاجتماعية (٤٩ - ٢٣٨) .

وكما نرى فإن الاستعارة تظهر عند هؤلاء البلاغيين الجدد بعناية فائقة ، مما يجعلهم يفردون لها بحثا مستفيضة مثل « نحو الاستعارة » ومثل كتاب « ريكور » الشهير عن « الاستعارة الحية » ؛ حيث يصل من اعتداده بأهميتها من المنظر الوظيفى الذى يشغلنا الآن إلى فكرة تبدو على جانب كبير من الخطورة

ويقول البلاغيون الجدد إن من المهم توضيح مظهر جوهري في عملية فك شفرة الشكل البلاغي عموماً ، وهو ما أشار إليه « ريكور » من أننا نضع درجة الصفر - التي نقيس عليها انحراف هذا الشكل - في منطقة خارج اللغة ، وهذا يعني أن القراء أو المتلقين يتخذون موقفاً شعورياً وغير شعورياً في الآن ذاته . فالخاصية « المدمرة » للأقوال المشككة تدميراً ذاتياً قد تحول دون التحليل اللغوي للبحث لعملية فك شفرتها ، بينما نجد أن مجرد إدراك عدم تناسبها يستدعي على الفور موقفاً نفسياً مختلفاً ، وهو الموقف الذي تشغل فيه اللغة بالحديث عن نفسها ، أي موقف « الميتالغة » . ولعل من أهم الآثار الناجمة عن الشكل البلاغي هو جذبنا بعيداً عن الشفرة العادية ، بحيث نوضع في مكان نستطيع منه تأمل القواعد النحوية والمنطقية . وبطبيعة الحال فإن من يقرأ قصيدة ، أو من ينظر إلى إعلان ، أو من يستمع إلى شعار دعائي ليس عالماً باللغة ، لكن لديه على الأقل معرفة لغوية تسمح له بأن يقوم بتكييف دلالي ، وإن كان ذلك يتم بشكل حدس مبهم . وما يطلق عليه البلاغيون الجدد « التوتر الديناميكي » لدى متلقي الشكل البلاغي ليس في الواقع سوى الإحساس الذي يفجر هذا الموقف التأمل في اللغة . وفي نهاية هذا الإجراء فإن الشكل البلاغي يبدو كما لو كان قد تم « تحليله » في اللغة ، كما لو كان كتلة صلبة ينبغي كسرها لإعادة وضعها داخل النظام . لكن النتيجة الجوهرية لذلك هي أن هذا النظام اللغوي يتعدل بهذا الكسر . وهكذا نصل إلى ما يسميه « تودوروف » بطريقة استعارية صائبة بالطابع المجوف للشكل البلاغي (٤٩ - ٣٣) ونتيجة للطابع البنوي المتماسك للنصوص فإن وظيفة الأشكال البلاغية تنسم بخاصية محورية لا بد من تأكيدها ، وهي الخاصية السياقية التراكية . وقد تكلفت بعض البحوث الأسلوبية بإبرازها حديثاً . فإذا كان الأسلوب بعد شيئاً أكثر من مجرد مجموعة العناصر التي يتألف منها ، فإن هذه الزيادة في القيمة تأتي بالضرورة من العلاقة المترابطة لآلياته . ويتفق الباحثون عموماً مع « جيرادو » في أن كل عمل « إنما هو عالم لغوي مستقل » . وفي هذا الصدد فإن عمليات التأليف ذات أهمية تعادل عمليات الاختيار التي ركزت عليها بعض التيارات الأسلوبية . أما المستوى الثالث فهو على وجه التحديد ما يتمثل في العمل ذاته ، إذ يصب فيه كل من الاختيار والتأليف معا .

أما المستوى الثالث فيقدمه « النموذج النظري » ويلتقى مع النماذج السابقة في أن بنيتها واحدة . لكنها أشياء لا يمكن عرضها ولا صنعائها ، فهي ليست أشياء في الحقيقة ، بل تأتي في الواقع بلغة جديدة ، كأنها لهجة ما خاصة .

وذلك مثل نموذج التمثيل الذي يقدمه بعض العلماء للمجال الكهربائي لتوضيح خواص التيار المتخيل كي يفهم . فالوسيط الخيالي ليس سوى سابقة لفهم العلاقات الرياضية . وليس من الضروري أن يرى الإنسان الشيء بدهنه . بل أن يعمل طبقاً لشيء معروف ومألوف له ، ومثمر في افتراضه .

لكن أية فائدة يجنيها بحث الاستعارة من نظرية النماذج ؟ يرى « ريكور » أن هذا لا يقتصر على تأكيد الملامح الأولية لنظرية التفاعل بين المسند الثانوي والفاعل الأصلي كما أشرنا إليه من قبل ، وإنما يتجاوز ذلك إلى إثبات القيمة المعرفية للخطاب الاستعاري ، وإنتاج معلومات جديدة ، وتأكيد عدم قابلية الاستعارة للترجمة ، أو استفادها في الشرح بعبارة أخرى ، بل إن قصر النموذج على أنه مجرد حالة نفسه يعد موازياً لقصر الاستعارة على مجرد كونها إجراء زخرفياً في نفسه .

إن صدمة التقابل الذي يجريه الباحث بين نظرية النموذج العلمي والاستعارة تكشف عن خواص جديدة لم تحلل من قبل . فالقابل الدقيق للنموذج من الجانب الشعري ليس بالضبط ما نطلق عليه القول الاستعاري . أي هذا الخطاب القصير الذي ينحصر غالباً في جملة واحدة ، بل إن النموذج يتمثل بالأحرى في شبكة كاملة من الأقوال ، فيصبح مقابلته حينئذ هو « الاستعارة المستمرة » وهي الخرافة والأمثلة ، أو ما يطلق عليه « الانطلاق المنظم » ؛ أي أنه يعادل شبكة استعارية ، وليس مجرد استعارة معزولة . ورتب على ذلك أن يصبح من الضروري تعليق الأشكال البلاغية المعزولة بمياكل تحكم عالمها ، مثل تلك المياكل التي تحكم عالم الأصوات المنقول في جملة إلى المستوى البصري عند تكوين الصورة ، مما يجعل الوظيفة الإشارية للاستعارة محكومة بهذه الشبكة . أما الجدوى التالية لهذا التمثيل بالنموذج العلمي فهي إبراز الترابط بين الوظيفة الشارحة والواصفة ، أي بين التأويل والتحليل (٦٤ - ٣٥٧) .

هذه المادة - ومثال ذلك الحياة التي نعطيها لآية عجيبة طرية كي نظل هكذا عندما نحف . أما الشكل العضوي فهو على العكس من ذلك ينبثق من المادة ذاتها ، يتشكل من داخلها ويمضي نحو الخارج فيدرك غاية في الوقت نفسه الذي يتم فيه نمو بذرنه . ونحن نكتشف أشكالا مثل هذه في الطبيعة في كل المجالات التي نشعر فيها بالقوى الحية ، ابتداء من تبلور الأملاح والمعادن إلى الزرع والزهور ، ومن تلك إلى تكوين الجسد الإنساني ذاته . وكذلك الأمر عنده في الفنون الجميلة ؛ إنها مثل الطبيعة ؛ هذا الفنان الأسمى ، فإننا نجد الأشكال الأصلية هي العضوية ، أي تلك التي تتحدد بالمضمون الداخلي للعمل الفني ، وبكلمة واحدة فإن الشكل ليس سوى المظهر الخارجي الدال ، الملامح الناطقة لأي شيء ، دون أن يعتربها تحول ظاهر طارئ ، فنظل شاهدة صادقة على جوهر هذا الشيء الخفي (٢٥٤ - ٦٩) .

وكل ظاهرة أسلوبية تشغل حيزا في بنية النص ، بما يتضمنه من معالم مجازية لها تأثيراتها الخاصة . ونظرا للعبة التأثيرات المتبادلة وتفاعلاتها يتم تشغيل آليات اختيار التأثير الكامن بالقوة ، حيث يمر حينئذ إلى حيز الفعل والتنفيذ .

فالعلاقات الملامح اللغوية التي يتضمنها نص أدبي متشابكة فيها بينها ، وذات درجة عالية من التراتب والتعاقب . وهي علاقات ذات طابع إيقاعي وصوتي ، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب ، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية من جانب آخر يوهي تمارس وظائفها بشكل مرهف دقيق ، مما يجعل من الضروري أن نبحت عن واقع تأثير العمل الأدبي في درجة الضباب وتكامل جميع عناصره ، مع كل ما يقوم بينها من توتر وتجادب معا ، مما لم يكن واردا في نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق .

وقد قام بعض علماء الأسلوب باستكشاف هذه الوظيفة السباقية ، ومن أبرزهم « ريفاتير » الذي استعان ببعض مفاهيم علوم الاتصال في تكوين نظرية متماسكة عن السياق اللغوي ، انتهت إلى تأسيس تصور متبلور عن السياقات الصغرى والكبرى ذي فاعلية واضحة في البحث الأسلوبي مما يقتضى استحضاره واستثماره عند تحليل الأشكال البلاغية في إطار النصوص الكاملة . (٢٤٢ - ٤٩) .

وإذا كنا بصدد تحرير بعض الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية وبحث مستوياتها وخواصها ، فإن هناك وظيفة يبدو أن الشعرية الحديثة تجعلها مناط التعبير الأدبي في جملته ، وهي تجمع الخيوط المتناثرة في كثير من الأفكار السابقة ، ويطلق عليها وظيفة « التحرير من الآلية » . وقد ألمحت إليها بعض اللغوات الرومانتيكية الذكية ، وشرحت بها ما أسمته « الطابع العضوي للعمل الفني » . وهناك مشهد هام من أبرز ما كتبه « شيليجيل » يقيم فيه تقابلا واضحا بين الشكل الآلي والعضوي دون أن يقصد من ذلك الشكل البلاغي في حد ذاته ، وإنما الشكل الفني بأكمله . وذلك في حديثه عن الدراما ؛ إذ يرى أن الشكل يصبح آليا عندما يُعطى لمادة ما بفعل خارجي ؛ أي بتدخل عرضي تماما لا علاقة له بتكوين

وإذا كان هذا الأفق الكوني الذي يربط ظواهر الفن بالطبيعة ويعكس تجلياتها هو السمة الرومانتيكية الغالبة في تحديد مفاهيم الآلية والتحرير ، فإن الخطوة التالية قد جاءت على وجه التحديد من قبل المدرسة الشكلية الروسية في تركيزها على خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية ، ابتداء من فكرة الإيقاع الشعري ، وتحليل أشكال النظم إلى بحوثهم حول مفاهيم النسق والحدث والفاعل والوظيفة في السرديات الثرية ، مما يمثل منطلقا لاشك فيه للتجديد المنهجي في سبل الشعرية الحديثة ، كما نجد عند هؤلاء الشكلين فوق ذلك عرضا كليا لمفهوم الأدبية أو الشعرية الذي تبناه « جاكوبسون » وغناه على ما شرحنا في غير هذا الموضع .

ويحتل مكانا بارزا في هذا السياق إعادة تحديدهم للأساس البلاغي للشعرية الشاملة ، وهو تحرير الآلية بوصفها وسيلة ضرورية لشرح وظيفة الأدب . وبالفعل فإن عددا كبيرا من بحوث الشكلين النظرية تركزت على معالجة ظواهر الشعرية باعتبارها مجموعة من الإجراءات والسبل الفنية الرامية إلى تحرير التلقى .

الجمالية تتجلى دائماً بالطريقة نفسها، إنها تتخلق بوعي كى تحرور
التلقى من الآلية المكرورة ، مما يسمح باستكشاف رؤية
المبدع .

هذا المبدأ الأساسى فى تحرير الآلية يقوم بدور هام فى تكوين
ما يطلق عليه « البلاغة المفتوحة » ؛ أى تلك التى لا تقتصر على
الأغاط المتداولة المصنفة فى الأشكال البلاغية ، وإنما تتجاوز
ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل فى النص باعتباره شكلاً .
ولا ننسى أن الشكلين الروس أنفسهم كانوا أول من حاول
التحليل المنظم لتضاليل فاعلية الأشكال البلاغية وتآكلها
بالاستعمال ، والتقليل من أهميتها المطلقة نظراً لتثلم حديثها
وانكماش دورها فى تحرير اللغة الشعرية من الآلية حتى جاء
« جاكوسون » فرد اعتبار الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .
ولكنه رصد إلى جانبها ما أطلق عليه صور التراكيب النحوية
التي تعتمد على التوازيات اللغوية . وعلى هذا فإن مبدأ تحرير
الآلية يتجلى كعامل منظم فى مختلف الإنجازات النظرية فى
الشعرية الألسنية والنقد الحديث وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل
أساساً يتمتع بطابع عمل مرّن لبحث اللغة الشعرية . ولعل
هذا هو سر نجاحه فى النظرية النقدية اللغوية لطابعه
الديناميكى الفعال فى اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية
وتقادمها ؛ إذ أنه يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة
لا مناص من أخذها فى الاعتبار :

أ - يعتبر تحقيق الشعرية وكفاءة الشكل واقعة مترامنة تتدخل
فيها أنشطة الإدراك والتلقى ؛ ففى مقابل هؤلاء الذين عرفوا
الأدبية بطريقة عامة مجردة ترتبط بقاعده مشتركة ثابتة فإن فكرة
تحرير الآلية تتميز بأنها تتطلب عملية « تعصير » دائم لهذه
الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقى والرسالة .

ب - ولهذا السبب ذاته فإن هذه الفكرة تثرى بمنظور نسبية
القاعدة ؛ هذه النسبية التى لا تتعلق فحسب بنشاط التلقى ،
بل بإمكاناتها الذاتية ، أى أن علينا أن نفهم تحرير الآلية
باعتباره إحالة إلى مجموعة من القواعد السياقية التى تتدخل فيها
بطريقة واضحة التقاليد والأعراف الجمالية . فإى عمل أدبى فى
جملته ، وأى نسق من الأشكال البلاغية ينبغى تأمله بالنظر إلى
اللغة والثقافة الأدبية التى يندرج فى سياقها . واللغة الأدبية

وقد استطاع الشكليون فى هذا الإطار تحديد العلاقة
التقابلية بين اللغة الأدبية وغير الأدبية ، للبحث عن مستويات
التوافق والتخالف بينها . فبرى « شلوفسكى » أن التقابل بين
اللغة الشعرية واللغة اليومية يصبح معادلاً للتلقى المحرر من
الآلية إزاء التلقى الآلى . ومن هنا يتساءل : ما الخاصية اللازمة
للغة التى نطلق عليها يومية ؟ إنها على وجه الدقة تعود على
المعلومات ، مما يخفف من درجة إفادتها . فكلما كانت
احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز
الخطاب الذى يمكن التعرف عليه وانتظاره . وبهذا ترتبط
الإشارة بشكل روتينى بألوف بالواقع الذى غثله أو تشر إليه .
يقول « شلوفسكى » : عندما نختبر القوانين العامة للتلقى
نجد أنه فى الوقت الذى يهمل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة
تتحول إلى الآلية . هذه الآلية المتولدة عن التعود هى التى تحكم
قوانين خطابنا الثرى بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تنطق
أو لا تبين إلا بنصفها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه . . .
وهذا إجراء يجد التعبير الأمثل عنه فى الرموز الجبرية ، عندما
نحل تلك الرموز محل الأشياء . وكما أن الناس الذين يعيشون
على شواطئ البحار يتعودون دائماً على هدير الأمواج فلا
يكادون يسمعونها فإننا للأسباب نفسها نكاد نسمع الكلمات
التي نطق بها أو التي تعودنا أن نقال لنا . فتلقينا للعالم بفعل
العادة نجبو ويتضاءل حتى لا يبقى منه سوى ما يكفى للتعرف
البيسط . إن هذه الخاصية الآلية للغة اليومية هى التى يحاول
الفنان مقاومتها والتصدى لها بأداة محددة هى اللغة الشعرية
بكل ما تتضمنه من أشكال . لكن : كيف ؟ إن ذلك يتم
بزيادة فترة استمرار التلقى عن طريق الإيهام فى الشكل ؛ مما
يؤدى إلى إضفاء خصوصية على الأشياء فزيادة صعوبة الأشكال
هى الوسيلة الفنية للرسالة اللغوية لشحن الانتباه . ومن ثم فإن
اللغة الشعرية هى أداة التحرير من الآلية التى يتم بها تثبيت
عملية التلقى لا على الأشياء ، وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها .
فغاية الفن - كما يقولون - هى إعطاء انطباع عن الشيء يمكن
وصفه بأنه رؤية له ، لا مجرد تعرف عليه . وإجراءات الفن
لبلوغ هذا الهدف هى الوصول إلى فريدة الأشياء عن طريق
تظليل الشكل وتعتيمه وزيادة الصعوبة فى تلقى واستمرار فترة
هذا التلقى . وإذا اخترنا اللغة الشعرية - سواء أكان ذلك فى
مكوناتها الإيقاعية أم الدلالية والرمزية - ندرك أن الخاصية

تحرير من الآلية لأنها تركز على مجموعة من الاحتمالات السياقية المنتظرة ومدى وقوع ما يتوقعه المتلقى ، مما يؤدي إلى أن يصبح تحرير الآلية عملية شارحة لوظيفة الرسالة الأدبية في مقابل مجموعة احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقاليد التي تعمل كقاعده في مقابل ما تؤسسه الرسالة ذاتها من احتمالات أيضا .

جـ - وأخيرا فإن نسبة القاعدة التي تحددها فكرة تحرير الآلية في شرح الوظائف الأدبية ، بالإضافة إلى ارتباطها بعوامل التلقى كما قلنا ، ومن ثم احتضانها بالتالي للجوانب السياقية تؤدي إلى حل مشكلة قديمة هي تعارض المحورين التزامني والتطوري وإدراجهما في حركة منتظمة بفاعلية كبيرة . فالأخذ بها ينتهي إلى تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية من جانب ، كما يقتضى مراعاة عمليات التطور والحراك الجمالي في الآن ذاته من جانب آخر (٦٢ - ٦٦) .

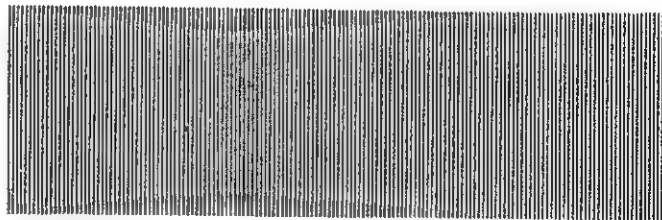
على أن هذا المبدأ الجمالي العام لا يعد بديلا عن البحوث التجريبية لأغاط الأشكال البلاغية والوظائف التي تتلون بها في السياقات المختلفة . فهو ليس فرضا تتم به مصادرة اكتشاف التنويعات الفعلية ، بقدر ما هو أساس لشرح الخيط الذي يشدها ويفسر حركتها . إذ لم يعد بوسع البلاغة الجديدة ذات الطابع العلمي الإمبيريقى أن تطمح إلى وضع وظيفة جامعة - مهما كانت مرنة وديناميكية مفتوحة - تقسر عليها بقية الاحتمالات ، كما كانت البلاغة القديمة تفعل مثلا عندما تجعل « التباين في وضوح الدلالة على المعنى المراد » هو الوظيفة الأم للأشكال البلاغية ، مع أنها ترى مدى فاعلية الإيهام وكفاءة الغموض في حالات كثيرة من الشعر ، وترى كيف يصبح غامض اليوم واضحا غدا بعد قليل من الاستعمال ، وواضح اليوم غامضا غدا بعد اندثار الإشارات الخافتة به ، مما يفقد هذه الوظيفة التجريدية الثابتة مصداقيتها تماما .

المصادر *

- ٥ - صلاح فضل - علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته . القاهرة ١٩٨٥ .
- ١٠ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٦٢ .
- ١٤ - | . ا . رينشاردز : فلسفة البلاغة ترجمة : ناصر حلاوى وسعيد الغانمى . مجلة العرب والفكر العلمى . بيروت - ربيع ١٩٩١ .
- ١٩ - جاستون باشلار : النار في التحليل النفسى . ترجمة : نهاد خياطة بيروت ١٩٨٤ .
- ٢٩ - ماكس بلاك : الاستعارة . ترجمة : ديزيريه سقال . مجلة الفكر العربى المعاصر . بيروت ١٩٨٤ .
- ٤٤ - انظر :
- Cohen , Todorov ... : *Teoría de la Figura en Comunicación* N° 16. Trad . Buenos Aires 1977 .
- ٤٧ - انظر :
- Genette , G . *Figuras II* . Trad . Barcelona 1980 .
- ٤٩ - انظر :
- Groupe M . *Rhetorica general* . Trad . Madrid 1983 .
- ٥٤ - انظر :
- Le Guern , Michel : *La metafora y la metonimia* Trad . Madrid 1976 .
- ٦١ - انظر :
- Perelman . Ch . y olbreches Tyteca : *Traete de L'argumentation, La nouvelle rhetorique* . Trad . Madrid 1989 .
- ٦٢ - انظر :
- Pazuelo , Yvancos , Jose Maria . *Del formalismo a la neorretorica* . Madrid . 1988 .
- ٦٤ - انظر :
- Ricoeur , Poul . *La metafora Viva* . Trad . Madrid . 1985 .
- ٦٩ - انظر :
- Todorov , Tzvetan . *Teorias del Simbolo* . Trad . Caracas . 1981 .

* تتم الإشارة إلى المصدر برقمين ، أولهما يدل على الكتاب المحال عليه ، والثاني على الصفحة المستشهد بها .

متابعات



قراءة في

رواية سلوى بكر

العربة الذهبية

لا تصعد إلى السماء

لطيفة الزيات

نسعى هذه القراءة إلى تبيان التقنيات التي اتبعتها سلوى بكر في تقديم مادتها في رواية العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء ، بحكم أن هذه المادة في أغلبها ، مادة متطرفة تنأى عن النمطية وعن المحتمل الذي هو مادة الأدب ، وبحكم أنها مادة حلقة episodic ، تتناول عمل أجزاء ، مصائر العديد من الشخصيات في سجن النساء، تربطها وحدة واهية هي وحدة المكان التي لا تصمد لحقيقة أن زمن الفعل هو في غالبه زمن سابق على وحدة المكان



تكون تجربته . وفي فئة القاتلات على وجه الخصوص يجد القارئ ذاته أمام بطلات شاعغات ، أخذت كل منهن على عاتقها ، بجريمة قتل أو تشويه ، ما اعتقدت أنه العدالة ، واحتضنت كالبطل الوجودي فعلها ، لا توانيها الشكوك أبداً في عدالته ، ولا تعرف عليه ندماً . ومن بين هذه الشخصيات عزيزة ، عشيقة زوج أمها في حياة الأم ومنذ الصبا ، وقائلة هذا الزوج الذي آذن بهجرها بعد موت أمها ، وهي تلعب في الحدث الروائي دوراً رئيسياً ، وحنة الزوجة العجوز التي تحملت كثيراً زوجها المريض بالإفراط الجنسي وقتلته في نهاية

وتعرض سلوى بكر في روايتها لماضي ست عشر من السنين ، ولمجموعة الأوضاع النفسية والمادية التي أودت بهم إلى السجن . وبعض هذه الشخصيات مضحيات وضحايا ، والبعض لصات أو نшалات ، والبعض الآخر قاتلات . ومع كل فئة من هذه الفئات بالتتابع تزداد نأياً عن المادة العادية للفن ، التي من المفروض أن تكون نمطية ومحتملة ، بحيث يتأتى تعميم الخاص على العام ، والخروج من دائرة الإمكان إلى دائرة الاحتمال ، وتحويل التجربة الخاصة الفريدة إلى تجربة نمطية ، يستشعر القارئ أن من الممكن أن

المطاف لتخلص حياة إنسانية هادئة ، وعظيمة الندابة والمداحة ، التي عرفت الحب بعد طول حرمان والتي دبرت لعملية خصى للحبيب إثر رفضه للزواج منها ، وزينب منصور الحميلة والملكة المتوجة في بيتها وخارج هذا البيت ، أثناء حياتها مع زوجها وبعد مماته ، والتي قتلت هم أولادها حين نازعها في وضعها كملكة متوجة إثر حكم من القاضي بانتقال وصاية الأولاد إليه وكذلك ثروتهم .

وتقدم سلوى بكر مادتها في ثمانية فصول يحمل كل منها عنواناً يوحي بالمستوى الأسطوري التي تغني به مادتها أحياناً ، وبأسلوب السرد الشعبي الذي تبناه غالباً . وعناوين الفصول هي على التوالي : صبا البحر ، حيث موطن عزيزة في الإسكندرية ، وفصل الخطاب في تأخي الأصدقاء ، البقرة حتحور ، في العربة الذهبية ذلك أفضل جداً ، الرحمة فوق العدل ، كانت ذات مرة زنوبيا ، حيث تعرض لزينب منصور الملكة المتوجة التي رفضت أن تنزل عن عرشها ، وحزن العصفير ، ولحن الصعود السماوي .

ويكاد كل فصل يستقل بشخصيتين من الشخصيات إلا شخصية عزيزة عشيقة زوج الأم وقائلته . وعزيزة نواتينا في الفصل الأول ، وتستقل بالفصل الأخير ، وبحيلة فنية مستوحاة من أسطورة ميديا ، تتداخل عزيزة في بقية الفصول تتداخل واضحاً ينطوي على التقييم لبقية الشخصيات . وعزيزة التي تصاب بخبل بسيط في السجن ، تتوهم أنها ستصعد إلى السماء في عربة ذهبية ، وتختار من بين السجينات من تصلح لمصاحبته في رحلتها السماوية ومن ثم فهي طيلة الرواية تُجمع الحدث وتختار وتستبعد .

وعلى هذا فشخصيات الرواية نواتينا من خلال تقييم عزيزة لكل شخصية ، فيما يبدو للوهلة الأولى ، أنه إخضاع الحدث لوجهة نظر عزيزة أو لزاوية الرؤية الخاصة بها . ويشير هذا الوضع عدة أسئلة :

هل نصبت الكاتبة عزيزة مصدراً للقيمة في روايتها ؟

وما مدى صلاحية عزيزة للتقييم بهذا الدور ؟

وكيف يتأتى لنا أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات ، أي أن نتقبل وجهة نظرها ؟

والشخصية التي يعهد إليها الكاتب بمهمة تقييم الحدث ،

عادة ما تكون شخصية غمطية أقرب ما تكون إلى القارئ ، بقدراتها الحسية والعاطفية ، وبالقيم والسلوكيات التي تصدر عنها . وهذه الشخصية تكون عادة شخصية مرتبطة بالأرض وبالحياة اليومية ، كما يرتبط القارئ ، بعيدة عن التحليق في سماوات الجنوح والجموح ، والعواطف الرومانسية الملتهبة ، مثلها مثل القارئ .

وفي رواية مرتفعات ويذونج Wuthering Heights ، نتلقى الحدث من وجهة نظر مديرة المنزل ، بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر البطلة الجامحة أو البطل الجامح . ووجهة نظر مديرة المنزل ، السيدة العادية كالقارئ العادي ، هي التي تعادل وجهة نظر البطلة ، والبطل ، وهي التي تعيد إلى الأرض ، وإلى الواقع مادة سماوية منفصلة عن الأرض والواقع ، وهي التي تعين القارئ على تقبل مادة متطرفة وخرافية أحياناً ، أبعد ما تكون عن النمط والمحمّل . وفي موسم الهجرة إلى الشمال للطبيب صالح ، نتلقى الحدث من وجهة نظر رواية عادي أقرب ما يكون إلى القارئ بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر مصطفى سعيد البطل الجامح . ووجهة نظر هذا الراوية تعادل وجهة نظر مصطفى سعيد المتطرفة ، وتقيم سلوكياته ولا أخلاقياته التي تواتينا بالوان زاهية ، وتعيدنا من هيب مشاعره المحلقة إلى الأرض ، وإلى الحياة اليومية . وفي الحالتين نتلقى الحدث من وجهة نظر رواية عادي ، أقرب ما يكون إلى القارئ في سلوكياته وأحكامه الأخلاقية ، وهذا الراوية يكون مصدراً للتقييم يعادل اللاسوي بالسوي واللا أخلاقي بالأخلاقي ، والمنفصل عن الحياة اليومية باليومي ، والممكن واللا غمطي بالمحمّل والنمطي .

غير أن الأمر ليس كذلك دائماً ؛ ففي رواية فورد مادوكس فورد العسكري الطبيب ، The Good Soldier على وجه المثال ، وهي من روائع الرواية الحديثة في أوائل القرن العشرين ، بواتينا الحدث من وجهة نظر رواية غير موثوق فيه ، وهو رجل تافه لا يصلح لشيء ، لا للعمل ولا للحب ولا للجنس ، ومخدوع من زوجته وصديقه وكل من هم من حوله ، وهذا الراوية التافه يعادل إلى حد كبير ، وهو بعيد بناء أحداث خديعته ، جنساً ملتهاً ، وعشقا ملتهاً ، وشخصيات شائخة في عشقها وفي جموحها ، وجنوحها عن المعتاد . وهو

تتحمل من ابنها الرابع عقوبة حيازة المخدرات هي الأمومة المطلقة ، سواء للأولاد من صلبها أو للناس عامة من حولها . وشخصية أم الخير تقيم عزيزة وتضعها في إطارها اللا إنساني المتعلق حول الذات ، والعاجز عن إقامة أية علاقة إنسانية خارج نطاق العشق المحرم . وأم الخير هي الأمومة المطلقة التي لم تعرف عزيزة حتى ما هو نسي منها ، كما يتضح لا من جذبها فحسب ، بل من عجزها الكامل أيضاً عن ممارسة مشاعر البنوة لأُمها . وعزيزة على حد قول الكاتبة لم تخلق «للخصب أبدا لكنها خلقت للعشق» ، الذي اكتفت به كدور واحد وحيد لها في الحياة ، وهو الدور الذي أخلصت له حتى القتل والجنون .

غير أن هذا التطور الذي يطرأ على عزيزة وبصرنا بحقيقتها ، لا يقضى قضاء كاملاً على صعوبة ، بل واستحالة جعل عزيزة مصدراً للقيمة ، ولا على شبهة أن الحدث يواتينا من وجهة نظرها ، ومن ثم تأتي التقنية الأكثر شمولاً وكلية ، وملائمة لطبيعة المادة بأكملها بصفتها مادة متطرفة ، وحلقية ، يربطها خيط رفيع يوحد ما بينها .

وسلوى بكر تكتب رواية من نوع *satire* ، الهجاء كما يترجم إلى العربية ، والسخرية الناقدة ، أو النقد الساخر كما أفضل ترجمته ، حيث يواتينا رواية عليم ذو صوت مسموع دائماً وأبداً ، يعادل صوت الشخصيات ، ويقيم هذه الشخصيات ، يوحد الحدث ؛ يروى ويسرد ، ويعلق ويوضح ، ويربط ما بداخل السجن بخارجه ، ويقف خارج الحدث متفرجاً ، ويخرجنا معه ، أو يقف بالأحرى فوق الحدث ، ومعه نقف ، في سخرية تروى مساحة عاطفية بيننا وبين الحدث ، بحيث لا نندمج في أحداثه أبداً ، ونبقى متفرجين عليه وضاحكين منه . والكاتب/الرواية هو مصدر القيمة في مثل هذه الرواية بلا منازع ، لا من حيث إنه يعادل وجهة نظر عزيزة فحسب ، بل من حيث بوقفنا على مبعده من مادته بأكملها ؛ نتفرج عليها ، كما نتفرج على ما هو شاذ وغير مألوف ، وخارج عن دائرة حياتنا اليومية .

والكاتب/الرواية يتدخل في هذه الرواية بحرية تدعو للإعجاب ، وهو محايد من حيث لا يمجد ولا يدين أيًا من شخصياته ، سوى شخصية أم الخير التي يمجدها في معرض معارضتها بعزيرة . غير أن حياد الكاتب الرواية يقف عند هذا

بذلك يخدم الرواية من حيث يحيل اللا غطى والممكن إلى غطى ومغتمل . غير أن استخدام هذا الرواية ووجهة نظره مصدراً للقيم تكلف الكاتب عناء شديداً ، وتقنيات عديدة لفضح حقيقة راويته ، والخيولة بين القارئ وتقبل أحكامه الخلقية ، وحث القارئ على معارضة أحكام الرواية بأحكام مخالفة . والصعوبة التي واجهت سلوى بكر أكبر من الصعوبة التي واجهت فوراد مادوكس فوراد ؛ فبطل فوراد لم يأت من الأفعال ما يخل بحاستنا الأخلاقية ، بل هو لم يفعل شيئاً على الإطلاق . وبطله سلوى بكر بطله جامحة ومتطرفة أتت من الأفعال ما من شأنه أن يخل بالأحكام الأخلاقية السوية للقارئ العادي . وماضى عزيزة ، بل وحاضرها الذي يعيش على هذا الماضي ، يتلخص في عشق محرم وفقاً لكل التقاليد والأديان ، وفي قتل محرم أيضاً . صحيح أن الحدث لا يصلنا من وجهة نظر عزيزة ، ولكن الصحيح أيضاً أن الكاتبة باستيحاء أسطورة العربية الذهبية ، وبفرض عزيزة لاختيار من يستغلها ، قد نصبت عزيزة جزئياً مصدراً للقيمة ، وهي غير مؤهلة أصلاً لتشكيل هذا المصدر . فكيف تغلبت سلوى بكر على هذه الصعوبة ، التي تتطلب معادلة وجهة نظر عزيزة في الإطار الروائي كلياً وجزئياً ؟

استعانت سلوى بكر على هذه الصعوبة بمعادلة عزيزة في الإطار الروائي بتقنيات جزئية وأخرى كلية . وبينما تبقى كل شخصيات الرواية على ما هي عليه في حالة جود استاتيكي ، نجد أن عزيزة هي الشخصية الوحيدة التي تعاني تطوراً إبان الحدث الروائي . وينطوي هذا التطور على تقييم حقيقي لشخصية عزيزة ، وعلى إنزالها من عليائها الرومانسية الشائعة إلى وضعها الطبيعي ، شخصية أبعد ما تكون عن الاستواء . وهذا التطور يؤدي إلى إدراك عزيزة جزئياً ، وإدراكنا - نحن القراء - كقراء ، كلية ، لدى نرجسيتها وجذبها وعجزها عن العطاء والتلقي ، وخواء حياتها من المعنى ، وهذا يخفف كثيراً من الألوان الزاهية التي واتتنا بها عزيزة في النص ، وينزلها إلى الأرض من القمة الشائعة الباردة أحياناً ، والمتأججة بالمشاعر الملتهبة أحياناً أخرى . وفي الفصل المعنون البقرة تحتحور ، تعارض الكاتبة شخصية عزيزة بشخصية أم الخير ، أو البقرة تحتحور ، التي تخسف بعزيرة الأرض ، وتعادها ، وتضعها في موضعها الصحيح في إطار القيم . وأم الخير المرأة العادية التي

الحد ؛ فهو ساخر أولاً وأخيراً ، وسخرته هي وسيلته للتعامل مع مادته والتفاعل مع واقعه .

وتدخل الكاتب/ الراوية من خلال التقلات الذكية من السجن إلى خارجه ، ومن خلال المفارقات البليغة ، يعتمد في الكثير على الاستطراد ، وعلى وصف الأشياء المادية الصغيرة شيئاً بعد شيء ، وعلى تراكم التفاصيل الدقيقة في جمل مركبة تمتد في معظم الأحوال إلى فقرات طويلة . وتقول سلوى بكر إنها استهدفت من هذه الجمل المركبة الطويلة جعل كل فقرة لوحة مكونة من عشرات من الجزئيات . ولا يلغى هذا القول حقيقة اتصال هذا الأسلوب بأسلوب الحكى الشعبى الذى يعتمد كثيراً على الاستطراد ، وعلى الوصف ، وعلى تراكم التفاصيل دون فاصل نهائى يفصل فيما بينها . ومن المهم أن نلاحظ هنا أن تدخل الكاتب/ الراوية يصادر الدراما ، أى إمكان تأزم الموقف من خلال صراع وتفتح الحدث وغمو غموا عضوياً ، كما تصادر الدراما عادة في الحكايات الشعبية ، وتتحول إلى وصف وسرد يعنى بالتأفف كما يعنى بالجليل ، ويحول المتخيل والرومانسى إلى واقع .

واستخدام سلوى بكر لتقنية الكاتب/ الراوية يخدم أكثر من هدف في هذه الرواية المتميزة ؛ فهذا الاستخدام هو الذى يمنح الرواية وحدتها الحقيقية ، دون وحدة المكان ، ودون عربة عزيزة الذهبية . إذ إن أغلب الأحداث تقع خارج زمن السجن ، ولا شيء مهم يحدث إبان فترة السجن ، وهى تقع خارج زمن السجن في أزمنة تختلف الواحدة عن الأخرى ، ومنظور الكاتب/ الراوية هو الذى يجمع ، وهو الذى يوحد ، ويقابل ويعارض ، وينقل التقلات الموحية القائمة على التماثل والتضاد ، مرسياً بذلك القيمة .

ومنظور الكاتب/ الراوية وتدخله المباشر في الحدث بالتعليق هو الذى يمد هذا الحدث بخلفيته التاريخية والاجتماعية مؤصلاً لهذا الحدث . إن هذا التدخل يضعنا في بانوراما ضخمة ، ويضع شخصيات السجن في موضعها من إطار أوسع مستمد من كلية المجتمع المصرى .

وتدخل الكاتب/ الراوية هو الذى يرسم مساحة بين القارئ والشخصيات ، ويحول مادة مؤلفة بطبيعتها إلى مصدر للفكاهة ، ومادة منطرفة للغاية إلى مادة أقرب ما يمكن إلى

المنطية . وتدعم وجود هذه المساحة لهجة السخرية التى لا تريم ، والتى تتحول أحياناً إلى نغمة قادرة على صنع الفكاهة . إن نغمة السخرية لا تبقى ولا تذر ، تحيل المواد التى لا تحمل عادة الفكاهة ، كالقتل والمعاناة الإنسانية إلى مادة للفكاهة وتنزل بنا دائلهم من سموات العشق الملتهية إلى أرض الواقع ، ومن آفاق المعاناة البعيدة إلى اللحظة الآنية ، وتحيل الجليل إلى التأفف ، والتأفف إلى الجليل ، والا لطبيعى إلى طبيعى والعكس صحيح .

وعزيرة تقتل عشيقها بالسكين ، وتود لو كانت قد قتلتها ، كما خططت من قبل ، بطريقة أكثر ابتكاراً وأكثر رومانسية ، طريقة تليق بعشقها الذى تراه عظيماً .

وهى تود لو كانت قد خدرته ، وغطته بفالب من الشيكولاتة الساخنة ، وقطعته إلى قطع صغيرة منتظمة في أطباق فضية أنيقة . ولو كان الوقت قد أسعفها لقتلته برائحة الورود ، تخدره وتصف الزهور متناغمة بألوانها في صفوف فوق جسده وفوق سريره بحيث يحنق من رائحة الزهور ، أو ثنائى أكسيد الكربون . ويختلط الطبيعى بالا لطبيعى بحيث يستحيل على عزيرة التفرقة بينهما بعد هذه السنين الطويلة من السجن ، وهى تكاد تموت من الخجل حين تستعيد حادثة انطوت على فكرة الزواج من رجل آخر غير عشيقها . وفي الفصل المخصص لتقديم حنة التى قتلت زوجها المعجوز نتيجة إفراطه المرضى في الجنس ، لا تتمالك سوى أن تضحك بصوت عال . والرجل المعجوز يهاجم زوجه المعجوز في كل حين وفي أبعد الظروف ملائمة لممارسة الجنس . والكاتب/ الراوية يرسى باستمرار حداً بيننا وبين الاندماج والتعاطف ، وخاصة حين يأتى الألم خالصاً ودون أى مبرر أخلاقى كما في حالة عابدة الصعيدية .

وعابدة لم ترتكب جريمة ، بل قامت بتضحية لتفدى أخاها الذى قتل زوجها حين فاجأه بضرها ضرباً موجعاً . وفي السجن يواتيها خبر وفاة أخيها الذى افتدته مبكراً ، وتفجر باكية بشكل موجع والألم يواجهها دون تبرير . وألم عابدة ألم عظيم يخشى الكاتب/ الراوية أن تندمج فيه ، فتفقد الرواية الوحدة الشعورية الساخرة ، ومن ثم يحرص على رسم مساحة ما بيننا وبين هذا الألم بعدة حيل تتساهى إلى مستوى التدخل في الجملة :

وقد شاءت سلوى بكر أن تسيح ضد التيار ، وعارضت أخلاقاً تقليدية بأخلاق غير تقليدية ، واستخدمت مادة جريئة للغاية ، وعادلت جرأة مادتها في الإطار الروائي ، واستطاعت أن تفرض نمطية ما هو عادي على مادتها المتطرفة ، وأن تجعلنا نخرج من روايتها بمتعة فنية متميزة .

(انفجرت عابدة في بكاء هستيري ، فاق كل البكاء الذي قامت به سيدة البكاء الأولى أمينة رزق ، في كل أفلامها التي مثلت فيها للسنيما المصرية ، لأن أم الخير نكأت بكلماتها موضع الجرح ، ومكمن الألم ، حتى أن عابدة ارتجت على صدرها ، كما ترقى بنت على صدر أم حقيقية ، وإن جاء ذلك على شكل مسرحي ..)



رواية فقدان والبتتر

عالم كابوسي

يضىء الواقع ويؤوله

« رائحة البرتقال » لمحمود الورداني*

إدوار الخراط

يعرف قارئ هذه الرواية الجميلة أنها مُحكمة الأسر، قوية البنية.

ولكنه إذا حاكمها بمعايير تقليدية بدت له على الفور مغلخلة التركيب، مطردة في لفات سردي مفكك، ومكرّر، ومتناقض، ولا ينتهي إلى شيء محدد، بل تضرب فيه فجوات سردية فاعرة غير مكتملة.

والهدف من هذه القراءة هو أن أصل إلى أن هذه « المثالب » - حسب المواصفات المألوفة - هي بالضبط قيم الجودة والتفرد في هذا العمل الممتع.

وليس هذا الهدف مفروضاً من الخارج، ولا موضوعاً مسبقاً، بل هو أساساً نابع من معايشة العمل ومستخلص منه.

* رائحة البرتقال، محمود الورداني، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩١

وما من جدوى في تلخيص حدوتة العمل الفني، فإن حكاية الحكاية ليست إلا تشويهاً وتزييفاً، حتى في دُرَى الروايات التقليدية الراسخة القائمة عمداً على حبكة وشخصيات دقيقة الرسم، وعلى تصوير أزمة نفصى إلى لحظة تنوير، وعلى ابتعاث عناصر التشويق، ودغدغة الحس بالفضول، ثم هدهدته في النهاية. حتى عندئذ، ليست « الحكاية » إلا هيكلًا جافاً لا غناء فيه، وإنما جسد العمل الفني - وروحه - في تشكيل ورؤية، لا علاقة ضرورية وآلية بينها وبين « الحكاية » بمجردا.

يكفى هنا أن نومي إلى تسلسل سردي ظاهري، يعتمد على صوت راوي يمر من جديد بتجربة فراير متصل، من مطارد أو مطاردين يتعقبونه عن كثب وبإصرار، وفي حضنه طفلة لم يكن يعرف أنها طفلة - بل كان يعرف أن هذا الطفل لم يولد - وهي تجربة تتمتع بحضور طالع للمرأة في تجليات عدة، وفي ارتباط وثيق بهذه الطفلة الرقيقة الجميلة، وتقع عبر مناهات من المسالك والمجازات المسدودة، ويطبق عليها حصار للمكان لا إفلات منه - حتى النهاية - وتحترقها أحداث غير مبصرة كل منها على حدة، وتنتهي بموت مزدوج - وربما أكثر من ثنائي -

تتجه إلى نبع للنور والحرارة والدفء ، يرفد هذا الحِرْصُ بحث متكرر عن مفتاح الحياة وعن مفتاح النور .

رابعا : وَعَىُ الفقد الرازح والمدرّك تماما ، وعى الابتسار والهدر والإحساس ، مرتبطاً بحسّ بالإنتم لا نكران له - ومن ثمّ فكانه مُبرّئاً أو على الأقل خطوة أولى نحو البرّ .

خامسا وأخيرا : الآن على الأقل - صُبُوْ نحو الخصب جسدياً وروحياً ، ونحو حميمية الحياة الحق في مواجهة مباشرة حيناً ، وفعالة في مستوى تحي طول الوقت ؛ ضد القمع والقهر وأجهزتها المتحددة ضمن إطار علاقاتٍ سياسية واجتماعية مرصودة بدقة وعناية ،

وغيرها .

في داخل وحول هذه القيم الروائية تدور إذن دراما ه رائحة البرتقال ، وفي هذا المستوى وحده نجد وثاقة البنية ، ومنطقية بل حتمية غير تقليدية في السردية الداخلية - هي وحدها الصحيحة - للعمل الروائي .

قبل أن أتناول هذه القيم الروائية بالإشارة أو بشيء من التحليل ، أريد أن أوميء إلى تقنيات خاصة بمحمود الورداني ، لا انفصال بينها وبين رؤيته أو بين قيمه الروائية ، وإن كان في الإيماء إليها جدوى الإلماح إلى هذه الرؤية نفسها . منها مثلاً تقنية التكرار ، أو ما يكاد يبلغ حدّ حواذ التكرار .

إنّ مشهد ظهور المطارد أو المطاردين ، أو الخدس بوجودهم هناك ، في الخلفية حيناً ، وفي مقدمة المشهد أحياناً ، تتلوّه ، بلا جَوْل ، مبادرة الراوي بأن يحتضن طفلة ليحبري ، لكي يفلت من قبضة خطر مهتدّ وقاتل ، ثم تأتي المرأة في إحدى تجلياتها : عَزّة ، أو ذات الرائحة البرتقالية ، أو سناء الخصب مدرار الحليب ، لكي تتلفف الطفلة وتمدّها بلبن الحياة ؛ هذا مشهدٌ لا يني يظهر ويتكرر ويتكرر . ومع أن التكرار هنا ليس تطابقاً إلاّ أنّ هذا التكرار الحواذي المسيطر الذي لا نجاة منه إنّما يصنع ثقلاً كابوسياً شديداً الوطأة ، هو القيمة البنائية يجد

قتل المعجوز المطارد ، وموت الطفلة التي لم تولد بعددوهي مع ذلك بؤرة حياة الراوي وحياة الرواية .

لكن هذا التسلسل الخارجي يضمّر سردية على مستوى أخفى وأرهف ، مترابطة الأواصر ، وثيقة الحبك وحميمة العضوية .

هذه السردية الداخلية لا تتوقف ، بالمرّة ، عند تتابع « الأحداث » أو سبك الحدودية ، ولا عند توصيف الشخصور ودورها في مسار الرواية ، بل هي سردية متضمنة تدور على رحي دراما غير سافرة ، ولكن ماثلة ، وإن كانت شفراتها أو تجلياتها واضحة وقادرة بقوة على الإضاءة ؛ أي أنها سردية تقيم تسلسلاً آخر ، وفق سلم آخر للقيم الروائية .

ماذا أعني بالقيمة الروائية ؟

القيمة الروائية عندى ، أكبر من مجرد العنصر البنائي ، ومن مجرد المقوم الذي يقيم هيكل العمل الروائي ، أتصور أنها بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات ؛ أي أنّ لها طاقة داخلية قادرة على اجتذاب عناصر متسقة من الوصف والتحديد المكاني والحوار وغيرها من الأساليب والخيال الروائية ، اجتذاباً يكون منها جميعاً مركزاً أو محورا ديناميكيا ، غير ساكن وغير مجرد ، من محاور العمل الروائي . فهي إذن توصيف ، وحكم قيمى في الوقت نفسه ، لأنه يدلّ على فعالية ، ولا يشير إلى مجرد لبنة موضوعية جامدة . وأتصور أن هذه القيم الروائية هنا ، شديدة السفور وقوية الحضور والفعالية ، هي : كما تبدو من السطور الأولى للعمل :

أولاً : تناظر التناقض ، أو تناقض النظائر ، بحيث يكون الشيء هو غيره في آن ، أو على الأقل هو ، وربما لم يكن هو ، في الوقت نفسه .

ثانياً : البحث عن مخرج من متاهة تحيقة ومتشابكة ؛ أي متاهة متحركة لها طاقة وليست مجرد موضع أو موقع ساكن وثابت .

ثالثاً : الحرص على أملٍ ولید متجسد في طفلة ت على كل واقعتها - هي نفسها زهور عباد الشمس التي ماتى

ذاتها ، وليس التكرار نفسه . وإذا كنا نعرف أن التكرار من جِبَل الحياة الحُلُمِيَّة . فَإِنَّ تَحْوُلَ ساحة الواقع إلى ساحة للكابوس ، تَوْسُلًا بهذه الحيلة ، إنما هو أيضا من إنجازات الرواية الحديثة .

ومن التقنيات الأخرى - دون أن أمل من توكيد اتصالها العضوي بَلْبُ الرؤية - أَنَّ الكاتب - الراوى ، أو الراوى الكاتب ، يضعك أمام « الواقعة » أيا كانت ، دون تبرير ، دون تفسير ، ودون شرح أو عَقْلَنَة . محمود الورداني هو كاتب الحدود غير المبررة شديدة الوضوح من الظاهر ، ملبئةً باللبس مع ذلك ؛ كَأَنَّ نصف النور نصف الظلمة ، نصف الصمت نصف البوح ، وهو في هذا يواصل « التقنية الرؤية » التي كانت من سماته منذ « السير في الحديقة ليلا » و « النجوم العالية » .

ومن ذلك أن « مواقع » المكان عنده كلها غير محددة ، باستثناء هام ودال وكبير هو استثناء المواقع التاريخية أى المواقع التي لها تاريخ . هذه غرف وأبنية ، وعمارات وأبنية ، وسلام وعتبات ، وميادين وشوارع ؛ كلها إما غير مسماة أو مرتبكة الهوية ، كلها لا وظيفة مكانية لها ، لا عمل لها باعتبارها موضوعة للجدوى العملية - لأنه ، دائما ، هذا الراوى لا يعرف إلى أين يسير . بل لا يعرف أين هو ، وعلاقة أى مكان أو أى موقع بالمواقع الأخرى غير متحددة في ذهنه . لا وظيفة للموقع بالمعنى التقليدي أو بالمعنى النفعي ، لكن له وظيفة أساسية بالمعنى الفني ، أو بالمعنى الروائي ؛ وظيفته فنية بحتة . فهل تتضح هذه الوظيفة أو هذا « الموقع » - « موقع » الموقع في الرواية أعني - إذا قورنت بنقيضها ونظيرها معا ، أى إذا ضاهينا مواقع التيه والعمل والنوم والعشق والحرب ، بمواقع التاريخ التي تبرز فجأة مبتورة الصلة بما يحيطها ، كأنها نُصَبَ مقامة في غير ساحة ، الكنيسة المعلقة أو جامع عمرو بن العاص تهب فجأة في وسط شبكات ومتاهات الشوارع والحواري والبيوت والحقول ، راسخة وثابتة ومعروفة جدا للراوى - ولنا - دون صلة لها بما يمتد تحتها من مواقع الحياة والمعاصرة .

فهل بُرِّرَ عنا تاريخنا ؟ ألم نَعُدْ لنا به علاقة التواشج ووثاقة الأواصر ؟ هذا الراوى لم يسمِّ لنا إلا هذه المواقع ، وحتى شارع الخليج سَمَّاه باسمه التاريخي ، وحتى موقع البيت الذي كان له

تاريخ شخصي للراوى ، حيث قام بعمل ثورى سرى ، يعطه اسما ، وإن كان واضحا لنا أين يقع ، بمصانع الأسمنت وغباره المتلبث العنيد المترسب على كل شيء :

« ما الفائدة في تعرُّف على هذا المكان أو ذاك ، ما دمتُ لا أستطيع أن أحدد بالضبط أو على أى نحو علاقته ببقية الأماكن » .
وهو إذا تعرف - أخيراً - على الشقة التي كانت ملاذا من المطاردة أيام العمل الثورى السرى يقول :
« وجدتني أهتف مكروياً : ما دامت تعرف هذه الشقة فرمما كانت هي التي زاملتها شهورا ، بعد الضربة الأمنية الأخيرة . وهل زاملتُ أنا ماجدة فكرى أم بنتاً أخرى » .

وحتى المقابر التي عمل فيها مُجنِّداً مسؤولاً عن تسليم أوراق وجثث الشهداء ، تستغلق وتستهيم عليه : « أبقت أنى لن أتبين طريقى » ، ولم يهده في تحبُّطه - وهو يحمل جثة ابنته الميتة (وغير المولودة) إلا شبح المثلثة البعيدة السامقة .

الراوى يسأل باستمرار : ما اسمك ؟ (ص ٤٠) هل أنت حقيقة ؟ (ص ٢٩) هل أنت عزة ؟ هل هي حقاً ماجدة فكرى ؟ وهكذا . ويقول إنه غير قادر على تبين الرد ، بل هو يمتدح إلى أن يختلط عليه الأمر في تعرُّف أهم مواقع حياته ، وهو غير واثق من أيها ، هذه البيوت الثلاثة التي شهدت علاقته بعزة المفقودة ، أهو بيت عمها ، أم بيت عزة في شارع مسرة ، أم بيتها معا في شبرا الخيمة ؟ « لست واثقا من هذه الأخيرة ، (وهل أنت واثق من بيت شارع مسرة ؟) » (ص ٤٦) .

انقطاع الحدود الواصلة أو بتر الخطوط الحادة ، وحلول نقاط التفريغ وعلامات الاستفهام وفجوات التساؤل محلها ، لا ينطبق فقط على الأماكن أو المواقع - عدا التاريخي - بل يمتد إلى كَلِّ أشخاص العمل : هل هي ماجدة فكرى أم بنت أخرى ؟ هل هي عزة الزوجة أم ذات الرائحة البرتقالية التي هي نظيرتها ونقيضتها ، هل هي أيضا ماجدة فكرى زميلة النضال الثورى ، أم هي كذلك سناء ، أم دليلته البيضاء ذات الفستان البنفسجي ؟ في الرواية كلها تتكرر الأسئلة لا عن

فَعَلَاءً ، نَرَدُّ وَنَسْأَلُ وَنَسْأَلُ فِي وَصَلِ مَا انْقَطَعَ وَإِكْمَالِ مَا ابْتَسِرَ ؟

من المشاهد التي قد تبدو ناتئة ومفتحة وإضافية أو حشوية لا صلة لها بمجرى الرواية قبله أو بعده للقارئ الذي تقولت حساسيته على أنماط معينة من الكتابة التقليدية ، مشهد « التعديد » ، والنسوة اللاتي يجدهن الراوي في بئنه عن بيت عمّ عزة أو عن بيت آدم البروجي - صديقه الذي آواه من ملاحقة البوليس أيام زمان - ونص العديد الطويل الذي بورده الراوي حرفياً - وتذكر مرة أخرى أن الكلام هنا إنما يأتي على لسان هؤلاء النسوة « مشقوقات الصدور أنداءهن تنأرجح وتطلّ وتختفى ، وهن يعددن - » فهل هو حقاً مشهد مضاف لا وظيفة له فنياً أي روائياً ؟ بينما نحن لا نعرف من الميت . إلا أوصاف الرثاء ، ولا نعرف لماذا الموت وما علاقته بأي أحد في الرواية ، فهل أحتاج حقاً إلى الرد ؟ وخاصة عندما تذكر أن الرواية كلها - مع عقب رائحة البرتقال المنقذة - إنما هي مرثية واحدة متصلة لفقدانٍ متكررٍ على مستويات عدة ؟

فإذا كان من تقنيات هذا الكاتب : التكرار ، والحباد المخادع - بأحسن المعان - في وضع الواقعة أمامنا دون تفسير ، وتقنية البئر ، وعدم التحدد ، والحوار المقطوع ، فإنّ من الشائق أن نجد عنده شفتين شديقتين الوضوح دون أن تكونا صاحبتين أو ضاربتين السُّقُور ، أو هما على الأصح شفرة واحدة ثنائية الجانب .

ومنذ « النجوم العالية » نجد أن العُلُو - كما هو متاح وقريب المتناول - ضريبُ السموّ وصنو الجمال ، ودلالة الخلوّص من خَبَث الأرض الدنيا وآثامها .

فالمرأة الجميلة البرتقالية هي المرأة العالية ، وأسرة الحب مرتفعة (ص ٣٣) وهو قد قضى خمسة أشهر مع امرأته وبنته في تلك الحجرات عالية السقوف ، ودرجات السلام عالية ، « فرحت بالسقف العالي والفراش العالي » (ص ٣٨) وكان جسمها عالياً خرباً وثيراً (ص ٣٩) .

ومن الختمى طبعاً أن يكون النزول - بالمعنى الحرفي - هو السقوط والتدنّي والهبوط إلى أنواع وصنوف الجحيم الأرضي . وهو ينزل السلام دائماً في حياً المطاردة ، ولا تكاد تبدو نهاية لهذا

الأمكان فحسب بل عن الشخصوص - وأحياناً عن الأحداث - باستمرار ، ودون إجابة .

فهل نحن حقاً بحاجة إلى جواب ؟

ولعلّ تقنية البئر هذه تتمثل بوضوح في كيفية استخدام الكاتب للحوار ؛ لن نجد عنده حواراً متصلاً أخذاً بأسباب بعضه بعضاً ، مفهوم المرجع ، أو حتى أحادي الدلالة ، على إيجازه دائماً . جُلّ الحوار عنده مبتورة ومبتسرة - مثل طفله الشان الذي ولد مبتسراً ، من عزة زوجته الملتبسة تلك - وحقيقة الأمر أن جُلّ الحوارية هو قد وصفها بحيث يجعلنا نتواطأ معه في وصفها : « كنت أسمع حفيفاً قوياً لأشجار لم أستطع رؤيتها » (ص ٢١) أو هو « صوت الأقدام البعيدة » .

وفي رواية امتدت إلى ما يزيد عن مائة صفحة لم أجد الجُمْل الحوارية تتعدى نحو عشرين سطراً في صفحات ١٣ و ٢٣ و ٣٢ جملة واحدة في ٣٩ جملة واحدة أخرى في ٤٦ ثم ٦٩ و حوار قصير هو أطولها مع ذلك في ٨٦ و ٨٧ ، ثم في ٩٨ . والمدّش - والدالّ جداً - أن معظم هذه الجمل الحوارية المبتورة إنما تنأت عن المرأة البرتقالية ، أو سناء ، أو حتى إحدى المراتين الغامضتين التامرتين مع المعجوز صاحب القردة ، « اسبِذْ صُهر العَيْلْ بِيَدِكَ » أحرصه من على سلامة الطفلة وهي التي تسعى إلى دمار أبيها ؟ المرأة الأنثى الولود المرضع الخصب أو حتى المدمرة ، أمى صاحبة الكلمة الأولى ، والأخيرة ؟

ولكن نجوى الرواية لنفسه ولبيته ولمرأته الواحدة المتكثرة هي ما يكون معظم النسيج الحوارى والسردى في الرواية ، دعك من أن هذا هو المستوى الثانى للنجوى ، إذ إن المستوى الأول - بطبيعة الحال - هو نجواه المتصلة لنا ، بُوْخه للقارئ ، إفضاؤه بالرواية كلها بصوته هو ، من الأول للأخير ؛ فكان هذا الحوار بين الراوي والقارئ هو الذي يجب ويعطّل كل حوار آخر ، ولنا أن نسأل - نحن أيضاً - أهو حقاً حوار من جانب واحد ؟ أهو - هذا الكاتب الراوي - أهو وحده الذي يتكلم ويحكى ويصف ويصمت ويتر الكلام والوصف والإفشاء ، أم أننا في كل مرة نقيم معه فعلاً حوارياً

النزول في هربه من العجوز صاحب المراتين والقرودة الخمسة - الذى سوف يقتله الراوى في الآخر - كما أنه ينزل إلى السجن ، معصوب العينين ، وينزل إلى التعذيب ، وينزل في الفندق الغرب ، وهكذا . . . فإن كل نزول له أدنى أهمية في الرواية إنما هو لتحقيق لبلاء أو هرب منه أو نذير به .

ومن شفراته الأخرى المثيرة للاهتمام ما قد يجوز لى أن أسميه شفرة الأفتنة أو النقوش .

زهور عبّاد الشمس أو الطيور الزرقاء شفرة مفصحة لا حاجة بنا للإفاضة في دلالتها على الحرية والانطلاق أو النزوع نحو النور .

ولكن انظر المشهد الذى قد يبدو ناتشاً - وغير ضرورى أيضا - في مستوى مألوف ومبتذل من مستويات التلقى ، مشهد العجوز الذى تدعك المرأة ظهره باللوفة ، يراها الراوى من فرجة الباب . (خلّ بالك من البتر المتضمن والانقطاع المتضمن في « الفرجة » الضيقة لا في اتساع النظر على مصراعيه) . ولكن المهم هنا أن الراوى يرى المشهد في المرأة لا مباشرة ، ويرى وجه المرأة كأنه قناع ، ويرى متديها الملون كأنه نقش جذاب وخداع ، هذه المرأة التى تعطى لنا غريبة مفاجئة ثم حيلة متظرة وعجبة ، مبتكرة في زى مدرسى من غير ألوان إلا الكحل :

« اكتشفت أن ثوبها قصير وجسمها عالٍ وأن ساقها الخمرتين تبرقان تحت ثوبها الأسود . . وجهها الحقيقي يختفى تحت ألوان ثقيلة ، وكانت ترتدى منديل رأس أبيض تغطى به شعرها الأسود النافر على جبهتها السوداء ، مختلطا بحواف المنديل المطرزة بكل ألوان الطيف » .

والمرأتان البلدي على العربة الكارو أولاهما بملابة لف ، والثانية بجلباب أسود طويل ، تظهران مرة أخرى في عرض الأزياء في الفندق الفخم غير المسمى (نحن نعرف فوراً أنه ماريوت) ولكنهما هذه المرة في فساتين السهرة الطويلة متربعتين ، خطرتين . المرأة الأخرى التى يسميها مرة « ذات الفستان البنفسجى » ومرة أخرى « دليلى البيضاء » هل هما امرأة واحدة بذاتها ؟ هل في هذا العالم شيء أو شخص واحد متعين بذاته - اللهم إلا قبة الغورى ، ومسجد عمرو بن

العاص ، والكنيسة المعلقة ، وما يجرى في سياقها ؟ الأفتنة الأزياء الملايس (بما في ذلك ستره الراوى السوداء) نسائية ورجالية ، لا تأتى قط اعتباراً أو لمجرد الرصد الظاهرى الموهم بالمصادفة ، بل هى مقومات لعلمها أساسية ، « كان قميص نومها أبيض مغبشا بزهرات ضئيلة حمراء وزرقاء ، وكان مطرزا حول صدرها وكتفيها العاريتين بشرائط دانتييل باهتة » (ص ٣٩) . فلعلها قد تشارف الفيتشية دون أن تقع في مهواها ، كما هو الشأن ، على فكرة ، بما يحدث في عالمى الروائى الذى يختلف أشد الاختلاف عن هذا العالم ، وإن كان هذا العالم قد يقاربه في القليل من مواقع التماس ، لغة أورؤية على السواء .

لعلنا من خلال الطواف بملامح « رائحة البرتقال » لمحمود الوردانى قد نستشف ما أسميه بـ « تناقض النظائر » أو « تناقض النقااض » ، على السواء ، باعتباره قيمة روائية أساسية هنا : الطفلة التى قد تكون ذكراً أو طفلة ، وهى مولودة ، ولكنها (هذا الطفل . . !) لم تولد بعد ، المرأة ذات الوجوه المتعددة الواحدة المتناقضة وغير المحددة - مهما كانت حبسيتها وواقعيتها ملموسة وحية : عزة الزوجة ، امرأة العجوز التى تدعك ظهره في الطست ، البرتقالية المحبوبة ، مريم بنت عم آدم البروجى التى تسلسل إلى فراش الراوى لتنام معه - وتضيف عبثاً جديداً إلى حس الإثتم أساسى عنده - سناء الدليلة البيضاء ، ماجدة فكرى ، كلهن يتبادلن المواقع والأحداث ، يتمثلن ويتفارقن ، يجدهن دائماً عند الحاجة يتلقفن منه وديعة الأمل والبشارة لكى ينقذن من الدمار ، أما إذا اختفت - هذه البرتقالية متعددة الأفتنة - فلا بد للأمل أن يموت .

ولكن هذه الواحدة المتعددة إنما يقترون فيها العشق ، والخصب ، هى الملاذ ومحط الحب الجسدى - والروحى إذا شئت - وهى الموضع ، وينبوع الحياة .

هاتان الخصيصتان الأثنويتان المقومتان - من وراء الأفتنة ومع خلع الأفتنة - لا تقل إحداها عن الأخرى في الدلالة أو في الأهمية الروائية . « هذه الطالعة التى فشلت في التقاط اسمها وهى تحملنى على جسمها الفاره » و « حرارة جسمها السخى

الاسترجاع الروائي - والذي يتجاوز الروائي - للعمل الوطني والثوري؟ وهى مساحات روائية تبدو مبنية الصلة تماماً بمجرى السردية الظاهرية الأولى: سردية الراوى الذى يهرب بظلمته من مطاردين لا تعرف من هم، ولا حتى لماذا يطاردهونه؟

أهو الوطن المفقود؟ أم هى الهوية المفقودة؟

نعم، هذه الرواية كلها مراثية للفقدان.

لست أتصور إلا أن هناك علاقة وثيقة بين قيمتين روائيتين تُعَمِّلان عملاً أساسياً فى هذه الرواية. هما أولاً: الحسّ بالإثم، ثم: المتاهة أو التيه.

وكان الحسّ بالإثم الرازح الذى لا يريم هو الذى يوقع الراوى فى أسر هذه الشبكة المتعانقة الخيوط من المسالك التى لا مسلك منها وهذه الممرات التى لا ممر منها، كأنه هو - ذلك الإثم الملاصق للذات - هو الذى يسدّ عليه الطرق والشوارع والساحات، يُعميها ويُبهمها ولكنه يحركها دوماً. فهى ليست مجرد أمكنة متشابكة مغلقة بل هى أساساً متربصة مترصدة، هى أيضاً تشارك فى عملية المطاردة، والتعقب والملاحقة، كأنها كائنات حية أخطبوطية بألف ذراع ومحاصرة خائفة « انحرفاً إلى زنقة ضيقة أفضت بنا إلى سكة أخرى دون أن تنقطع الأصوات (أصوات الأقدام البعيدة المطاردة) .. كرهت أن أفضى وقتى راكضاً: تسلمنى الشوارع للشوارع والحوارى للسكك الضيقة دون أن أتمكن من الركون للهدوء .. » (ص ٣٣) وحتى لو افترضنا أن عبارة « تسلمنى الشوارع للشوارع » قلبية ومأخوذة من الرصيد العام فإنها تصوّر « فعلاً » تقوم به هذه الشوارع التى هى ليست مجرد موضع بل هى « فعالية » و « طاقة ».

وهو إذ يغادر بيت الدرب الأحمر وبعد أن تنام معه مريم الناحلة البيضاء، بنت عم آدم البروجى، « وكان صوتها يشبه صوت كل الطيور: رفيع وحاد وجارح ورفيق يترقرق من داخلها ثم ينتقل من شفتيها وأطرافها ومسامها .. » « لحظتها داخلنى نوعٌ غائر من الإثم الذى لم أبرأ منه بالرغم من كل مامرٍ بى » (ص ٣٣)، هو الإثم نفسه الذى ظل يراوده لأنه ترك حجرته الأولى التى تتعرّف عليه فيها: « نظرت إليها فالتفتت

العذب تسرى إلى عبر ركبتهя المتصقة بساقى، والبنيت قابضةً بفمها على الحكمة الثبينة المحترقة تحمّش بأظافرها وتغتنص مجنونة تشبه بين العيبة والأخرى وتسعل » (ص ٣٩).

جسّ الفقدان، كما أسلفت، - فضلاً عن التيه - مخامر بل مسيطر، بل هو أحد المقومات الرئيسية فى هذا العالم الروائى: « دليلى البيضاء لم أكد آس إليها حتى اختفت مثلاً اختفت الخمرية ذات الشفتين الساحرتين والفم المتسالىء، ومثلما فقدتُ حجرى الأولى » (ص ٦٤) ومثلما سوف تختفى رائحة البرتقال فى المشهد الأخير - وليس ثم « أخير » فى هذا العمل - « شمتُ الهواء ورحت أتلفت غير أن الرائحة غابت ثانية » (ص ١٠٩).

بل إن عمود الوردانى يقدّم لنا هذه الرواية، باعتبارها، فى جوهرها رواية الفقدان: عزة تفقد طفلتها الأولى (ص ١٢) ثم طفلها المتيسر. وهو يدرك أن هذا سوف يعنى أن « أفتقد - مرة أخرى - كلّ الذين تعرفت عليهم: سناء ودليلى البيضاء وتلك التى شاركتها شهوراً فى الشقة الضيقة الرطبة (من هى على التحديد؟) والآخرى الذين زاملنى بعضهم فى السجن » (ص ٨١).

بعد أن فقدت عزة - على إثر صراع جسمى ومعايشى مرير، وبعد أن فقدت تلك التى دأمت برودة ثلجية فى لحظة ذروة الحرارة والتقارب معها، « استأنفت بحثى عن الحقيقة التى كانت متدلية من كتف الجميلة التى فقدتها، مثلما فقدتُ الغورية منذ قليل، بل ومن قبل لما فقدتها فى مار جرجس .. قبل أن أفقدك، وأفقد قدرى على الصمود لهذا التيه وهذه الفخاخ المنصوبة دوماً ».

الراوى فى النهاية يفقد طفلته التى يسميها - وهى ميتة - اسماً لا تخفى فحواه « فردوس ».

فما الفردوس المفقود؟ أعلى هذا الضوء نقهم مشهد المؤمر المتلبس فى الفندق احتفاءً بالانتفاضة فى فلسطين؟ ونعرف معنى ظهور كهلين ملتحيين من حاخامات اليهود؟ هكذا فجأة، من غير « ضرورة » واضحة؟ وندرك ضرورة

المشهد الذى أظلم أشك فى مدى انتمائه لهذه العملية السردية الجوانية - دحك من نشوذه عن السرد الظاهرى ، كما هو واضح - هو مشهد عرض الأزياء ، أو الديفليه ، أو جيش الهيفاتوات . ومن الممكن بالطبع أن أتلمس فيه معنى اجتماعياً وسياسياً مباشراً تقريباً لحقبة الانفتاح الساداتية ، وأن أضع هذا الفندق - كما وضعه الكاتب فعلاً - فى مقابل السجن ، طرفاً ثانياً من طرفى معادلة اجتماعية تظل قائمة ومائلة عبر العصور ولكنها أقوى حضوراً فى تلك الحقبة المحددة ؛ فهل هذا يبرر أن لهذه الانعطافة فى الرواية - أو الانحراف - كل تلك المساحة ، وأن تُحسَد لها كل هاته الهيفاتوات بتفاصيل أجسامهن وثيابهن وتحركاتهن ؟

وفى مقابل ذلك تظل من المعانى المغلقة على هاته القردة « الخمسة » الصغيرة اللاتى يسوطنهن العجوز ، ومع قوة هذا المشهد وفعاليته الانفعالية يظل سؤالى : طيب لماذا خمسة ؟ بعض معانى الروائين تظل مستعصية أبداً عند بعض قرائهم . كنت قد قرأت هذه الرواية مغطوطة منذ فترة طويلة ؛ ومن المشاهد التى ظلت عالقة بى لا تتزاح ، مشهد العجوز وقدرته وأصواتهم وصعودهم على السلم . وظلت شحنة هذا المشهد فى ذهنى أكبر بكثير مما تنقله فعلاً ، وكأنما دُهمت وسقط توقعى عندما قرأته بعد ذلك فوجدته أقل صدمة وأهون وقعا . لكن هذه انطباعات قارىء واحد ، تعمّقها وتعمّقها متاح وموجود ، لكن زلزلتها الأولى تظل قائمة ، موضوعياً - إن صح استخدام هذه الكلمة - أو يظل تحليلها النقدي ممكناً .



أريد فى النهاية أن أحتفى أيضاً بتقابل موسيقى كونترابنطى يجيده محمود الوردانى ، وهو تقنية أصبحت مألوفة فى الرواية الحديثة ، ولكنها موفقة هنا أيضاً توفيقاً يضاف على العمل شعرياً وحينئذٍ خاصاً ، هو التقابل بين راهن السرد وماضيه - كلاهما راهنٌ وحاضرٌ ومائل بقوة - بل ربما كانت فقرات الاسترجاع للماضى أقوى وأفعّل روائياً : التعرف على زوجته وجبه لها ، العمل الثورى ، السجن والتعذيب والشحن السياسى ، ثبير عندى نوعاً من الحنين غريباً ، ومقلوباً على وجهه ، لأنه حنين إلى زمن الإيمان والنضال والعمل ، نوعاً من

ورأيت وجهها للمرة الأولى : ها هو الشرك وقد تم إحكامه جيداً ، وها أنا قد هويت بالفعل . لم تكن هى ولكن ربما كانت هى « (ص ٦٠) انظر ترابط وتواشج القيم السروائية وتقنياتها ... » أو « بات إغلاق الباب أمراً مفهوماً ، وأضحى التضييق على ومطاردة ثم هروى الدائم غير مقصور على من تعقبون عند مغادرتهم الحجرة المظلة على الخلاء ، بل وعلى آخرين أيضاً لا أعرف بالضبط علاقتهم بالأوليين » (ص ٨٤) .

لنضرب الآن صفحاً - بالمناسبة - عن الخطأ اللغوى الفادح فى استخدام فعل « بات » و « أضحى » وفقدان هذين الفعلين معناهما فى ممارسة معظم أدبائنا الشبان وغير الشبان .

وما دمت قد مسستنا اللغة فأحب أن أحتفى بجمال ، ودقة لغة هذه الرواية ، وشعريتها الحقيقية أيضاً . وهل هناك انفصال فى النهاية بين هذه اللغة وما تتجسده وتحمسه ؟ ، وإن كنت أتساءل حيناً : ما الضرورة حقاً للعامية فى « أشيل » بدل « أحمل » أو « أبص » بدلاً من « أنظر » أو « شفت » فى محل « رأيت » ؟

على أى حال ، المتأهة كما أسلفت تمتد حتى المقابر بشوارعها وممراتها واختلاط بيوتها بمقابرها (ص ١١٢) و « قلت أنه على الرغم من نجاحى المتكرر فى الإفلات من الكمائن والتدابير والشباك التى نصبت حولى ... من المؤكد أننى لن أظل أدور بها (جثة طفلة) حتى تتحلل بين يدي » (ص ١١٣) .

القيمة الثالثة وثيقة الارتباط بهاتين القيمتين إن لم تكن وجهها ثانياً لهما ، هى بالطبع تلك المطاردة المتلاحقة التى لا تن والتى تنصل على طول الرواية وعرضها : كلاب تتبع الراوى ، أشخاص غير مريحى الهيئة ، الدمدمة وصوت الأقدام وراءه ، أصوات جلبة وطلقات نار ، العجوز صاحب المراتين والقردة الخمسة الذى هو رأس الملاحقين والذى يقتله الراوى فى الأخير - وإن كان يصف هنا الفعل الحاسم الوحيد فى الرواية ، بعد ذلك ، بأنه كان مجرد « ثبات أمام العجوز فى نهاية الأمر » (ص ١١٣) وليس خلاصاً منه ، وهو بهذا التحديد يلقى الشك أمام نفسه - وأماناً طبعاً - فى أنه حقاً خلّص منه ، أو حتى تخلّص منه .

النوستالجيا للماضى ، كأنما تندرج فى سياق حلقات سلسلة
الفقدان المتصل ، على أكثر من مستوى ، فى هذه الرواية .

ولذلك يظل سؤال لماذا استخدام فقرات الفصل ، والتمييز
بين الماضى والراهن ، أى طباعة فقرات الاسترجاع فى سطور
أصغر حجماً أى أقل عرضاً ؟ كأن الكاتب أو الناشر (لست
أدرى) على غير ثقة من ذكاء القارئ أو من حسه ؟ وعلى أى
حال فإن هذا التغيير فى الشكل الطباعى لا يعنى أنه تابع من
تغيير فى التلقى ، أو حتى فى الحس ، إذ إن بعض فقرات
استرجاع الماضى - هذه المطبوعة بشكل مغاير - لا يمكن
فصلها عن راهن السرد الجارى . ليس الماضى أقل ، وليس
مختلفاً على أى حال ، عن الراهن .

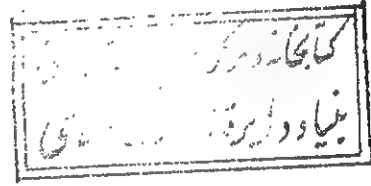
لا يفوتنى أن أشير الى مقدرة محمود الوردانى على السخرية
الحافنة والتهكم المضممر ، ويكفى هنا أن أشير الى مشهد
القبض على الراوى وعزة ، ونقلهما من الواحات ، وحوارهما
مع الرائد المكلف بهما ، أو مشهد المؤمر وآلات الترجمة ذات
الوشيش غير المفهوم أى ذات الأثر المحبوط الضائع سدى . .

هذه الرواية القوية تُقيم لنا ما ألمحت إليه من هذا العالم
الفانتازى فى صميمه ، اللاواقعى فى تركيبته ، الواقع خارج
« الواقع » . هو تأويل للواقع ، يضىء الواقع ، ويجاوزه ، له
مظهر الواقع الدقيق المفصل أحياناً تفصيلاً صاحباً شديداً
اليقظة ، ونسرى فيه كل كابوسية الواقع ، بهدوء ، دون أدنى
صخب أو افتعال للتهويل . عالم يُعطى لنا بمقاييس مختلفة ،
كأنما هى مسلم بها ، مع أنها منكورة ومدحوضة ، « وكان ثم
خطأ فى المنظور جعل العلاقة بين رأس المرأة ووجه الرجل ،
مختلفة تماماً (ص ١٧) فكانت العلاقات هنا ليست غائمة وغير
محددة فقط ، بل هى بالفعل مختلفة . هذا العالم الذى يقوم على
قيم تهز القلب ، منها الخوف من قمع يهدد باستمرار ، والمهرب
منه بل الثبات أمامه ، ومنها الحرص على الأمل الطفل ،
والحيطة عليه وتحريزه بكل ما يسعه الجهد ، بكل ما تسعه
الطاقة ، تحريزه واحتضانه باستمرار إلى الصدر ، وحتى لومات
فإنه يظل « فردوساً مفقوداً - ومن ثم منشوداً باستمرار ،
ومنها أخيراً افتقاد الحب - على سعة الحب - أو على الأقل
مراوغته وإفلاته ، وإن كان فى تحفته بهجة غير منسوبة وغير قابلة
للنسيان .

مصرية التشكيل وقومية الرؤية

في ديوان «طائر الشمس»
للشاعر محمد مهران السيد
دراسة نصية

على البطل



الما قبل :

حين تتكامل تجربة شاعر - في ديوان يصدر متوجا لمسيرة
طويلة من الإبداع بالكلمة الشاعرة . والكلمة المناضلة على
سواء - فإن دارس الشعر يكون أمامها في لحظة نادرة من ثراء
مادته الدراسية ، تقارب لحظة الكشف الصوفي التي لا تكاد
تنال إلا بالمجاهدة الشاقة والعناء الطويل .

أعترف أنني أحب محمد مهران السيد في تجربتيه
العسيرتين : الشعر والنضال الوطني ؛ ولكن شرف الكلمة -
إذ ينحى المشاعر جانبا - يقتضي أن أكون حريصا -
ما وسعني الجهد - في الوقوف من نصوص الشعر التي أبنعت
في حديثه الأخيرة : «طائر الشمس» (الذي صدر ضمن
سلسلة (أصوات أدبية) التي تنشرها الهيئة العامة لقصور الثقافة
في أكتوبر ١٩٩١) موقف الدارس لا موقف المحب ، بما
يفترضه موقف الدارس من تجرد ، وربما قسوة .

يتقدم محمد مهران شعراء الصف الثاني من جيل رواد الشعر
الحُر ، ولقد كان الشعر لديه لسانا لقضية ناضل من أجلها
وسجن - كغيره من شرفاء العصر - لإيمانه بها ، إلا أنه لم
يتقاض ثمن سجنه ، أو إيمانه ، أو نضاله : ظل لسان حاله

ولدتني أمي خارج أسوار النعمة
لفظتني ، صوتا من أصوات النعمة
ألفتنني الأمية كالحمد الفاصل .. بين الفجر وبين العتمة

وكبرت فقال الشيخ الأعمى : انبغى لا تسألني ،
فعميت

وأنا جئ الرقص .. بكأس النار .. فأحبه !!
فأنا ابن الأسئلة الجارحة المصلوبة من أيام أبي ذر
فإذا قالوا : منبت ، وابن زناة
... يكفيني أني ابنك يا مصر



برج الثغور ، ويفرى بسلك أعلامه والصحف

كانت أمى سوداء النجع ، وكانت مغرورة .

كانت ببساطتها تضح أحلاما ، ما ارتفعت عن قامتها يوما .

كانت يا شيخى جد قصيرة !

وإذا كنا نقول إنه من متقدمى الصف الثانى ، فإن شعره لم يقعد به عن الصدارة الفنية ضمن شعراء الصف الأول ، ولكن الذى قعد به عن مواكبة التصدّر «الإعلامى» كان الشأن السياسى : فهو لا يجيد السير فى الركاب . لنقل إنه لا يجيد إجراءات «المقايضة» ، مع أنها أقدم ما مارسه الإنسان فى التجارة ؛ وما يزال المقايضون مواطنين صالحين فى الماضى والحاضر ، وإلى يوم الدين السلطة لصالح المواطن : ذلك لأن هذه المقاييس تتغير من عهد لآخر ، ومن مناخ لآخر ، والفنى مهرا ن ليست لديه مهارة ملاحظة تغير المقاييس هذه ، وليس لديه الاستعداد الفطرى لمثل هذه المتابعة ، فظل موقعه خارج الصف دائما : فى صهد الشمس . فإذا قرأنا شعر مهرا ن ضمن قراءة السياق الشعرى لعصره مرحلة مرحلة ، فلن نجده أقل فى مستواه الفنى عن مجاورة شعر الرواد : البيان ونازك والسياب وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ، إذا تجاوزنا عن أمر مهم ، وهو أن شعر مهرا ن شعر الموضوع الواحد أو القصيدة الواحدة : قصيدة الهم الوطنى العام . وأتردد - لعمرى - أهو عيب أم ميزة لشعر مهرا ن ، فحتى فى مسرحيته : «الحربة والسهم» ، و«حكاية من وادى الملح» ، يسطع الهم العام ، أو الشأن السياسى المعارض سطوعا لا تخطئه العين ، على الرغم من مستوى الجودة الفنية التى يبلغها فى مسرحه الشعرى بصورة حميزة .

وهذه الدراسة ، وإن تعرضت لبحث «مادة» تقع أساسا فى جانب المضمون ، سوف لن تغفل الجانب الآخر الذى لا تتكامل حدود «الشعرية» إلا به : وهو القيم الجمالية للشكل ؛ التى تبلغ فى هذا الديوان - من اهتمام محمد مهرا ن - ما لم تبلغه فى دواوينه السابقة . وهذا ما يجعل «طائر الشمس» علامة فارقة فى مسيرة الشاعر الفنية ، يبلغ بها حدا كبيرا من تحقيق ما تريده من كمال الشعر : صياغة ورسالة .

يقول « رَبِّ : السَّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ » وظل خارج الصف دائما : فى صهد الشمس ، لا ظلال الغرف المكيفة اخفاء ، لأنه ظل أميناً على الأصول :

شيخى : الوالد ، والحضرة كانت : نجمى ، وقناديل الليل : صبايا - ما عشن - ووردى : قمرٌ لا يعرف شبتنا عن وجع العشاق ، ولا بدرى أن الأتنى كالقدر تفور ، ولا تلبث إلا أن تتبدد !!

عائيتى ما شئت ، فما .. أبأسنى ، إذ أخلفت المولد !
اعذرنى ، فأننا لم نحفظ إلا أن : الناس كاستنان المشط
ولم أقرأ فى الكتاب سوى الجزء الخاص بأن تحشرن - فضلا منك -
بزمرة أمى الأسيانة ، والمأخوذة بالثأر المجهر .

■

من بين بدى عريفى الأعمى .. خرج الشاعر والشعر
من بين شقوق الجدران اللببية قام
أوقفه فى شمس «بثونة» من فى يده الأمر
سار قليلا .. وتردى فى الأوهام
من ذاك الحين يجاهد .. حتى لا تسرب من بين أصابعه
الأحلام

لقد ظل محمد مهرا ن يتبع خطى أبى ذر : قناعه ، أو صورته التاريخية المكيّنة . إنه النبوذ التاريخى ، ابن السوداء :

أبا ذر .. ما عاد شيء بمأمن
وشارات قومى حديث معاد ، ولحن يدندن
أتيتك ، والقبظ قاس يدخن

وكل العشيرة ، خلف الظهور تدجن ...
نهم كما كنت يوما نهم ، على وجهك الحر : نور الحدود
وعف الوصايا ، وغيرة صحب النى ، وزهد الأوائل
ومتها بالقلال !!!

وخلفك صاحب ريع السحاب ، وكل القوافل
كلاب يزيد تسد عليك البراح ، ومازال فينا يزيد ، وسيل النباح

بألفاظ اللغة ؛ لذلك فسوف تكون هذه المفردات موصلة لما تحمله من شحنة الشاعر ، وإن لم تؤد إشارتها إلى المرجع ذاته .

ولهذه المفردات مسارات متعددة في شعر مهرا ، تضمن لها : أن تظل متمتعة بهويتها الشعبية وإقليميتها المصرية ، من جهة ، وأن ترتفع عن الابتذال وترتفع إلى مستوى الفصح ، من ناحية ثانية . ونستطيع أن نحدد مسارات هذه المفردات بأربعة سياقات - على سبيل التحديد - هي :

١ - كلمات فصيحة في أساسها ، طورت العامية بدلالاتها ذاتها ، أو غيرت هذه الدلالة .

٢ - كلمات فصيحة تستخدمها العامية بدلالاتها الفصيحة نفسها . ولكن سياق استخدامها قد يطور لها بعض ظلال دلالية لم تكن فيها من قبل .

٣ - كلمات قد تأسست عامية محضة ، وإن كانت منحوتة من كلمات فصحي في الأصل .

٤ - كلمات مصرية قديمة احتفظت بها العامية المصرية ، وشاع بعضها حتى في عاميات عربية أخرى .

ربما كان لمفردات مثل : «دودة» ، وهباب ، ونجع ، وكانون ، ومغرب ، والحضرة ... الخ ، أصول فصيحة في الأساس ، إلا أنها تأتى إلى شعر محمد مهرا من خلال حياتها الشعبية في الأساس : إما لأنها تنبع من عمق التعبير الشعبي الدارج ، ثم تأخذ مسيرتها نحو مستوى التفصيح ، لا من خلال إرجاعها إلى أصلها الفصح ولكن في صورة جديدة على مستوى التركيب الذى يضعها فيه الشاعر ، أو وضعها فيه العامية أصلا . فمفردة «دودة» التى يستخدمها بدلالاتها العامية تماما ؛ ترتفع إلى مستوى الفصحى ، وتتخلص من الابتذال - وإن لم تتخلص من الإيلا - حين يضعها الشاعر في مثل هذا التركيب : «دودة في مراعى الإمام» ؛ على الرغم من الكناية المكشوفة في لفظة «مراعى» ، والتى لا يدركها إلا من ينتبه إلى الدلالة العامية في دودة. ويمكننا تبين ذلك المسار في كثير من المفردات مثل :

الكانون : في الفصحى والعامية معا : موقد النار ، أو المصطلى .

الجوار : المناطق المجاورة .

الصبايا : الشابات الصغيرات . وثم ظل دلالي في لفظة

على مستوى البوح المباشر : مستوى البنية السطحية للنص الشعري مثلما هو الشأن على المستوى العميق الذى يتأسس فيه تواشج الصوت والدلالة في المفردة ، وتتخلق منه التراكيب اللغوية التى يعبر بها الشاعر ، أو يمارس من خلالها «طقوسية» النص الشعري ؛ تسطع مصرية «مواجيد» محمد مهرا السيد في ديوانه الأخير صدورا : «طائر الشمس» ، سطوعا يقتحم العين ، فليس يقتصر وضوح الصوت - في هذا الديوان - على قضايا المضمون فحسب ، كما هو شأن شعر مهرا في ديوانه السابقة ؛ ولكن رسوخ قيم كثيرة من جماليات الشكل الفنى - وبصفة خاصة : تأسيس لغة تمارس طقوساً صوفية ذات رنة شجن مصرية صميم - أمر يجب أن يلفت نظر الدارس لشعره ، والباحث في تطور أدوائه الفنية والتعبيرية .

فإذا كان ذلك كذلك ، فبحسبنا الآن أن نشير - مجرد إشارة - إلى الأسطر التى صدرنا بها الدراسة ، نموذجاً لسيطرة الانتهاء المصرى على وعى الشاعر منذ طبقة السطح ؛ ثم نفرغ لتناول مظاهر هذه السيطرة في الطبقات الأكثر عمقا ؛ في مستويات تخلق اللفظ المفرد ، وتشكل التركيب الشعري ؛ وتكوين الصورة الفنية . على أن نعود إلى الحديث عن مستوى التعبير المباشر : مشروعيته ، وقيمه الفنية : بعد ذلك .

٢

لعل أول ما يلفت نظر الدارس من ظواهر لغوية في ديوان «طائر الشمس» ورود مجموعة كبيرة من المفردات تحمل ميسم «الشعبية» ولا نقول العامية ؛ لأن حرص مهرا على الفصحى : فضلا عن كونه سمة فنية مميزة لديه ، هو جزء من منظومة فكرية ، أو إن شئنا عقديّة ؛ ترى وحدة الأمة العربية لا على أساس عرقى قومى أو سمات عنصرية ؛ ولكن على أساس أن معاناة فقراهم ، والعمل على بناء مستقبلهم من العوامل الأساسية ، التى تجعل الوحدة ضمانة للحياة الآتية ، وليست مطلبا عاطفيا أو مناسبة للحديث الحماسى المجرد .

من هنا ساع له أن يجمل بعض المفردات «الشعبية المصرية» إلى شعر يتضمنهم الهم القومى : حيث وحدة هذا الهم تؤدى إلى التقارب في اللغة ؛ بل لعلها أميل إلى تأسيس لغة واحدة للفقراء ، ربما ليست في المفردات بذاتها ، ولكن في منطقة أكثر عمقا : منطقة الحاجة ؛ المنطقة التى عندها تسمى الأشياء

الوقت ذاته - لا يرفضها متاح الفصحى الذى تتواشع معه ؛
ومثال ذلك كلمة «كانون» الفصيحة - التى تؤدى الدلالة
نفسها فى العامية - فتأخذ نكهتها العامية تماما عندما تضاف
العامية بينها وبين مفردة فصيحة أخرى هى : «هاب» من
حقل دلالي غير الذى تأتى فيه «كانون» ليصير التعبير كله عاميا
محضا ، من خلال الدلالة الشعبية التى جمعت بينهما ، إلا أنه
يحمل روح الفصحى فى مفردتيه جميعا . وتنتمى إلى ذلك المسار
مفردات مثل : السعف الناشف ، الشراب المغذى ،
البراح ، الجدولين ، الورد ، الحضرة ، المولد ، صبر
أيوب ، ياجد حسين . . الخ .

أو أن تكون كلمة قد نحتها العامية من الفصحى ، فى
أساسها ، أو ذات أصول من اللغة المصرية القديمة - بقيت فى
لغة الحديث العامى - ولكن الشاعر يؤسس منها -
بالتعريب - مدخلا مصرى الشاعر لا ترفضه الفصحى
أيضا . والمسارن الأخيران يمكن الجمع بينهما فى سياق واحد ،
من حيث إن آلية مطالعتهما واحدة : إذ تقرضهما العامية من
إحدى سالفتهما : العربية الفصحى أو المصرية القديمة ؛
فتنتح من الأولى ؛ أو تعرب من الثانية - بطريقتها الخاصة -
مثل الكلمات :

المواجع : - فى اللغة العامية المصرية - الأوجاع المعنوية ،
لا العضوية .

العرف : منحوتة فى العامية لمعنى إثارة الاشمزاز ، أو
المضايقة .

بنونة : اسم قبلى للشهر الذى تشتد فيه الحرارة صيفا حتى
ليضرب مثلا لشد الحرارة ، والفلاحون المصريون -
المسلمون والمسيحيون على سواء - يستخدمون الأساء القبطية
للشهور فى توقيت مواسم الزراعة فالسنة القبطية شمسية ، أى
زراعية أساسا .

الدميرة : فيضان النيل ، وكان يمثل شرا لا يبد منه
للفلاحين - قبل إنشاء السد العالى - إذ كان يفرق أكواخهم
اللبنية ويهدم معظمها ، بل يهدد حياتهم ومواسيهم تهديدا
كبيراً : ومنها تأسس لدى الروح المصرية رؤية الخير العاقب ،
من خلال الشر الواقع .

مصطبة : مرتفع يبنى إلى جوار حائط المنزل : يقوى
الجدار . ويستخدم للجلوس فى أصال وأمسيات الصيف
عادة .

«صى» تخالف به العامية الفصحى : فهى فى الفصحى تعنى
الصغير دون البلوغ أما فى العامية فيقصد بها «صفة» الفتوة
والشباب ، فإذا قيل فى العامية : «فلان فى الستين ولكنه ما
يزال (صى) فإن المقصود بها مظهر الشباب وفتاء السن ؛
أما «ما تزال فيه صبوة» الفصحى فيقصد بها سورة الحداثة
وجهلها . فالمدى الزمنى لها فى العامية أوسع كثيرا منه فى
الفصحى . وعلى ذلك فإن اللفظة الفصيحة «صبايا» تشير إلى
سن أكثر بكورا من العامية : ففى الفصحى لا تتعدى الدلالة
سن العاشرة ، بينما تتخطاها العامية بكثير .

البراح : الفسيح من الأرض

ورد : فى الفصحى : غشيان الماء ، وقد صار مصطلحا صوفيا
بمعنى مجموعة أذكار وأدعية وتمجيدات يتلوها المتصوفة ؛ وهى
تختلف من درجة لأخرى فى «السلوك» .

سميات : فى العامية : السموم

الوابع فى العامية : المشتعل ، وفى الفصحى : المغرى بعمل
أو المدله بشخص .

المقرف : فى الفصحى : المهجين من الحيوان ، وفى العامية :
المثير للاشمزاز .

الحضرة : فى حضرة فلان أى بحضره ، وفى العامية :
مجلس الذكر الصوفى .

المولد : الميلاد ، وفى العامية : احتفال للمتصوفة - ولعامه
الشعب - لتكريم ذكرى شخصية دينية ، وليس بالضرورة أن
تكون فى ذكرى ميلاده بالتحديد ، فقد تكون فى ذكرى وفاته .

أجرى : فى الفصحى طلب حماية شخص أو قبيلة . وفى
العامية : استنجد بشخصية دينية متوفاة .

الهاب : فى الفصحى : النشاط ، «لسان العرب» ؛ قال -
فى المعلقات - لبيد يصف ناقته :

فلها هباب فى الزمام ، كأنها صبياء راح مع الجنوب جهامها
يقال هبت الريح . وهب من نومه . أما فى العامية :
فالهاب هو «السناج» الناتج عن اشتعال النار ولهذا ساغ فى
العامية أن تضاف إلى الكانون ، والفرن .

أما المسار الثانى لتفسيره المفردة من الفصحى نحو العامية
المصرية من خلال طريق معاكس : أى يحملها التركيب - برغم
فصاحتها الشكلانية - نحو الدلالة العامية ، لتفجير صورة من
يجمل النص : تحمل شحنة الشاعر الشعبية ، ولكنها - فى

وعلى مستوى التراكيب اللغوية يتشمل محمد مهران تعبيرات من عمق العامية المصرية ، ذات إيماء شجن أحيانا أو معبرة عن السخرية المصرية الشهيرة أحيانا أخرى ؛ مما يجعل الحس المصرى - وهو سمة مميزة لشعره بعامية - هوية لازمة في شعر هذا الديوان بشكل خاص ، ولنز إلى مثل هذه العبارات :

* النجع «منكفى عليه» ، يذيب فيه مرارة الصبار في ليل المواجه .

* بطفو على السطح «شعر الصبايا»

* أتيتك ، والقيظ قاس «يدخن»

■ صار الجسد الواهن «كالغريال»

* «هل هذا آخر صبر الشعب العربى» ، على مافيا التجار الأمراء الرؤساء ؟

* «في يوم من ذات الأيام»

■ أنحاز لأبناء عمومى «المجدولين من السعف الناشف ، واللولف الأحمر»

* «يحك» في صف الحجارة «ظهره»

* «يشون الذباب ، فلا يحط على العسل»

■ «يطفطق» حراسنا المقتدون «الأصابع»

■ لم أرفع «سبيات» الإعلام التهالك .

فسوف نتبين للوهلة الأولى هوية التعبير المصرى الدلرج . وإن كان الشاعر قد استطاع أن يسلكه - بمهارة فنية عالية - في إطاره القصيح : الذى لا تشينه العامية ، ولا يعلو على مدارك «أبناء عمومته» ، في القرى : المصرية أو العربية .

٣

لرنة الشجن في الروح المصرية لون فنى خاص . هذا الشجن الذى يختار مطالعه عادة من خلال أطر روحية ، وإن لم يوافقه الفقه الدينى - وأعنى الإسلامى أساسا - إلا أن ممارسيها يعتقدون أنها الدين الحق ، أو على الأقل ، لا يلتفتون إلى اعتراضات أصحاب الفقه الدينى على ممارستهم . ولعل من أوضح هذه الأطر : التصوف ، الذى يضرب بجذوره في قلب المصرى وروحه : تاريخيا ، واجتماعيا .

وليس يقتصر الأمر على التعبير الصوفى المباشر والمألوف ، في

ديوان محمد مهران ، في عبارات من مثل : «يا شبحى العارف بالله أجرى» [إن كانت جملة «أجرى» بذاتها تحمل شحنة خاصة من الشاعر لدى عامة المصريين ، إذ تمتزج في أذهانهم بجملة أخرى هى «أجرى» بمعنى أتح لى فرصة لكسب أجر» ، يقولها المتقدم لحمل ناحية من نعش المتوفى ، للشخص الذى يحمل هذه الناحية ؛ وتمتزج بذلك مشاعر موقفين هما مختلطين - أصلا - منذ البداية : موقف التصوف وموقف الموت ؛ الأمر الذى يلح على ذهن الشاعر^(١) ؛ أو كلمات مثل «الحضرة» أو «الورد» ؛ أو حتى أسماء متصوفة كبار مثل الحلاج أو ذى النون المصرى : ولكنه يتوغل إلى أعماق الحس المصرى المتصوف ، فتجد «حالة من الوجد» تسيطر على إحساسه : ليست سخطا لما لم ينل ، أو ندما على ما أضيع ، ولكنها حالة من استعذاب الألم النبيل ، والرضى الروحاني السامى بكل ما كان :

هذا دمي ،

فتألقى - يا أم - فيه

إن كان بارا .. قربه

أو : فاطرحه .

هذا العناق .. سعت مشتاقا إليه ، يخضى .. وأذوب فيه

.....

صعدت في النهر العجوز ، أشقه .. في زورق الشعر النعس

ناديته :

أقبل شقيق الروح ، وامتنحى مفاتيح القصائد ، من بيوت

البوص ، بكرا لم تمس

فأن يحمم كالفرس ،

ما بين عينيها هلال النار ، والتوق المجنح ، والنضاد المقرس

فتبعته في خرقه النساك متشيا ، وسكران الرؤى ، ريان من هذا

القبس

قد كان معراجى إلى خيط الحقيقة ، مشرع العينين ،

لا ينسى ..

ولا يظأ الدنس^(٢) .

* * أغرس أقدامى في الضوء ، وأصدع للأمر .

.....

نرى أن تورد نصها كاملا لدلالته — وحده — على هذا الوجد
المصري «الصمد» كما يسميه :

بدايات الأغاني
« إلى فاطمة: أمي »

هل أنت غاضبة على ؟
كم ألف زنيقة أحملها الوداد ، تعود ناقمة إلى
ما زلت أنفض عن مواجيدى الغبار ، ليصيح الصوت العلن
أنا لست حلاج الزمان ، ولست هذا النون العني
أخطو على درب اللقا حذرا . . ، فقبل ضاع أكثر من فني .
سلطانة العرش المجنح في سماء الجمر ،
هل أمضى إلى الحنف المدون ،
أم أسير إلى هزيم الرعد ، في القلب الغوى ؟

لنى اندفاعى بالصبايات المُل
واستمعى باليأس رقرقا ، وعمولا على دمعى المص
صلبت مليوناً من الركعات
واحتمل الجين شواظ نار الجوع
والشوق المذبذبة في بدنى
لا شيء يهزمنى سوى صمى المدوى في حنايا جانبي
كنتُ الكثير . . . إذا ضحكيت ،
وإذا عبست ، فكنت أفرق في سمارك ، مغمض العينين ،
أخفى في صفائك الحية ناظري .
يا أيها الوجه المحمص في أتون شقائنا منذ الأبد
يا أيها الوجه المضمخ بالمعاصرات التي كانت بدايات
الأغاني ، وانتفاضات الجسد
هل خلفتك مشية اللوح المخبأ في سموات الدخان ، فكنت
واحدها الأحد ؟

يا أيها الوجد الصمد
لى مثل وجهك واللسان فكيف لا أدعوك في صمى
المتوج بالزبد
... يا أيها الوجه المحمل بارتعاشات الفصول وبالذى قد
كان ، أو ما يستجد

أجهر بنشيدى ، ونحف طريقى الكلمات
نذرتنى أمى للخضر ،

البسنى مشارب الربيع ، وقال : اتبعنى^(٣) .
* يا فاطمة الزهراء :

هذا ولد الموت المتلفه أبيع للقطف ، وأزهر فيه نداء الأرض
العطشى للضم ، وللدم ، وأحلام الأبناء .
ها هو ينزع — في حبك — درع الحاجة للفر ، ليسقط متصب
القامة — بين الفهم الجارح للرؤيا ، وعذابات الفقراء .
لم يترجل يوما عن قدس وصاياك ، ولم ينظر أبدا لوراء .
فليرفع الآن نشيدك في القبر المجهول — لعل أعرف أين أراك ،
فيهدأ هذا الطائر في صدرى الجمرى .
يملا عينيه أخيرا ، من سمرتلك الحريفة ، يغلغل دفتر غربته ،
ويعيد الشعر لأخوته الغرباء^(٤) .

إن فاطمة الزهراء هنا تجمع بين ثلاثة أبعاد متمازجة :

- ١ — النموذج الروحي الصوفي : البتول ، أم الشهداء الذين
يحلون في مملكة الروح — التي تتأسس في قلوب المتصوفة ،
والفقراء عامة ، بالاختيار الحر — بديلا للملك العالم الزمنى
المفروضين على العالم قهرا .
- ٢ — النموذج الأخلاقى العاطفى : مصر أم الشهداء الذين
يمثلون نماذج التضحية المجردة دون النظر إلى كسب مادية محتمل
بل التضحية النبيلة المتحققة .
- ٣ — النموذج الخاص الشخصى : أمه فاطمة التي يتوحد عن
طريقها بالنماذج النضالية العليا السابقة . والتي عن طريقها
يتواصل «الأرشتايب» الذى يعيش في وجدانه : حلقة بعد أخرى
في وحدة صوفية مألوفة وبراقة .

وفي إطار من هذا الشجن الصوفي الرائق ، يعارض
مهرا — بقصيدة من الشعر الحر ، هى : بدايات الأغاني ،
ويهديها إلى أمه فاطمة — قصيدة ابن الفارض المشهورة :
سائق الأظعان ، يطوى البيد طى :

— متنبأ — عرج على كئبان طى

فلتبقى مشكلة الحقيقة في يدي . ولا تمنع

أن أكون لك المريد . . وكيف لا . . حتى الأبد^(٥) .

تسيطر على القصيدة صورة : الوجه/الوجد ، التي ترفع الإحساس إلى درجة من الشفافية عالية ، لا تتحقق إلا فيها عرف في توصيفات المتصوفة بدرجة الكشف : «فلتبقى مشكلة الحقيقة في يدي» ، للوصول إلى حيث الحلول الكامل الذي تتمتع فيها النماذج العليا جميعا في مركز روحى واحد شديد التكثيف : النموذج الأمومي الروحي : الذات العلية التي يتوجه إليها في قوله : «هل أنت غاضبة على ؟» وهذا النموذج يأتي بديلا لفاطمة الزهراء في النص السابق – ليس عن طريق المغايرة ، ولكنها بدائل رمزية متماثلة – ؛ والنموذج الأمومي الأخلاقي : مصر : «الوجد الصمد» ؛ والنموذج الأمومي الشخصي : «الوجه» . ثم تدور حركة هذه النماذج « في وحدة وجودها أو شهودها » عن طريق التوجه إليها بالضمير الموحد في تاء التأنيث : ليتم في النهاية قبوله عن طريق (أو بالأحرى في «طريق» بالمعنى الصوفي) التماثل : «لى مثل وجهك واللسان» ، والإرادة : «لا تمنع أن أكون لك المريد . . وكيف لا ؟ . . حتى الأبد» ؛ من خلال مسيرة طويلة في المجاهدة ومحاولات التوحد ، والتواجد الهادف للكشف .

لقد بدأ الشاعر من حيث انتهى ابن الفارض في يائته^(٦) :

ذهب العمر ضياعا ، وانقضى

باطلا : إن لم أفر منكم بشئ

وانتهى ، إلى ما بدأ به ابن الفارض في تائيته الكبرى «نظم السلوك»^(٧) :

سقتنى حُبُّ الحب راحة مُقْلَى

وكأسى : حُبًّا مَنْ عن الحسن جَلَّت .

فإذا كان من المؤلف وصف قافية «الياء المشددة الساكنة» بالصعوبة – وربما كان هذا سبب ندرتها في الشعر العربي – فإن مهران لم يكن مضطرا إليها من حيث مقتضيات الشكل الفني ، حتى لو كان يهدف – واعيا – إلى معارضة ابن الفارض ؛ ولكن حركة هذه القافية – بالذات – تشي بالتوقع على الذات :

الغوص في أعماق النفس ، والعكوف على «الوجد» الخاص الداخلي : اليأس الرقراق «المتع» ، «الصمت» الممدوى في «حنايا» الضلوع ، «الفرق» في سمار «الوجه» .

وإذا كان «الغوص إلى الداخل» هو جوهر الموقف الصوفي ، إلا أنك تحس بوضوح أنه في أثناء هذه الدورة الطويلة ، ينأى عن شكل تصوف ابن الفارض ، بانتقاله – قرب نهاية قصيدته – من قافية الياء إلى الدال ؛ وإن كان جوهر الموقف «الصوفي» واحدا بينهما : إنه الزهد في زيف العالم المتكالب على الخطام ، والمحبة الطاغية للمثال الذي يستحق نشدانه دون نظر إلى كسب شخصي : مادي أو معنوي . لذلك فإن مشرب التصوف لديه أقرب إلى روح ابن الفارض ، وإلى حد كبير : الحلاج الذي يستعذب الألم ، منه إلى ذوقيات «أبي عبد الله النفري» في «المواقف» . وإن كان مهران يتأثر – هنا وهناك في ديوانه – بإشارات للمواقف ، مثل قوله : «أوقفني في الغسق الشاحب» ، أو : «أوقفه من في يده الأمر» ، أو : «الخضرة/الموقف» ، إلا أن الروح المصرية – أو المواجيد المصرية – تظل هي الغالبة على شعره في النهاية .

٤

إذا كان الإنسان في حياته اليومية يفكر من خلال الفاظ اللغة التداولية التي يستخدمها في التواصل الاجتماعي ، فإن الشاعر – في صباغته لنصه الشعري – يفكر من خلال آلية أخرى ، تتكون وحداتها من الصور . فالشاعر – والشاعر الحديث بصفة خاصة – يفكر بطريقة «بكنوجرافية» أو تصويرية ، تظهر في تعبيره الشعري : نصا ينشئ عالما من إبداع الشاعر ، تسرى فيه قوانين يفرضها هو ، لا تلك التي تفرضها فيزياء العالم الموضعي .

إن هذه الحقيقة تفرض تحفظين إجرائيين ، عندما نريد فحص الصورة في الشعر الحديث ، بشكل خاص ؛ التحفظ الأول : أن نتخلص من الترجمة المباشرة للصور بين عالم النص ، وعالم الواقع ؛ لأنها إجراء يفسد تلقينا لهذه الصور ، ويجعل دون تذوق النص تذوقا صحيحا ؛ لأن الصور في عالم النص يعتبرها التفكير والتشتم ، ويعاد تركيبها بشكل لا تسرى عليه قوانين الفيزياء الطبيعية التي نألفها في عالم

توقفاً استقرائياً : يرصد جزئياتها ، وتراكيبها مفردة مفردة ، لذلك فإننا سنكتفى بالتنبيه إلى أنماط يمكن أن نسميها بالصور السائدة ، أو المسيطرة . وهى بعامية في هذا الديوان يغلب عليها التكوينات البصرية ، أو ما يمكن أن نسميه بالمجسمات ، إلى درجة سيطرة النزعة «المكانية» على تصويره بصورة غالبية .

تراوح التكوينات التي يقيم منها الشاعر عالم نصه الشعري بين سياقات ثلاثة . يتضمن سياقاً منها جدليات ، أو ثنائيات تضاد بين طرفين أحدهما سالب والآخر موجب . وإن كانت عوامل السلب أكثر من مبررات الإيجاب وأقوى ، تحت وطأة الإحساس بالإحباط والوهن الذي يحسه الشاعر ، وتفرضه دواع متعددة بعضها شديد الخصوصية والآخر واسع العمومية . مما يشيع جواً من الحركية والحياة على صورته الشعرية ، وإن شاب تراكيبها جو المرارة والسوداوية .

يتضمن السياق الأول هذا النمط من الصور الذي يتحرك في اتجاه رأسى ، بين طرفي جدلية : الأعلى / الأسفل ، أو الصعود والانحدار . وعادة ما تكون القيم النبيلة مقابل الدناءة الخلقية ، أو الشاعر مقابل خصومه . أو بدائلها الرمزية . هما أطراف هذه الجدلية ، حيث : «عصفور النار / الغربان» ، والصقر / الدودة ، وطارث الشمس / زناد الصياد وفخ القحط ، والقمر / المخبر «الحارس الليل» ، والشفق الريان / الجماموس الوحش ، والكرة النارية - شرقة الضوء - / الكراسات الصفراء وسيف السلطان ، والشمس / الظلام ، و«الرسول - منقذ رأس البشرية من جبل جهنم» - وجد الحسين ، ثم الحسين الشهيد . وأبي ذر ، والبيت المكي / نجار العرب ، والساطين ، والبيت الأمريكى ، الخ الخ . ويجب أن نراعى هنا نسبة الارتفاع : فعصفور النار ، أو طائر الشمس ، أو حتى إضافة الطير إلى ياء المتكلم تحمل دلالة ارتفاع قيمة ، لا مكانية فحسب ؛ بينما تمثل «الغربان» مثلاً انحطاطاً قيمياً ، حتى لو كانت ذات رفعة مكانية نسبية . ومن هنا أيضاً : لا يكون في تعبير الشاعر عن وهن أو جنبه أو حتى سقوطه ، ما يشير إلى ترد معنوى ، بل إن الأمر ليدخل في إطار السقوط المتساوى للبطل التراجيدى .

ويأتى السياق الثانى بنمط من الصور تتحرك في اتجاه أفقى ، في جدلية : الأمام / الخلف ، أو اليسار / اليمين ، أو الشرق

الواقع . وهذا أمر يتعدى حدود المجاز في البلاغة القديمة ، إلى خلق عالم مواز للواقع ، ومغاير - بل مضاد أحياناً كثيرة - له . وإلا فكيف يمكن تلقي مثل هذه الصور من شعر مهيران :

وهذى قرى الفيديو الجديد تنام فاغرة العروق ،

نقط في عمق العواء

وجميع ساعات البلاد بلا عقارب

وجميع هذى الأرض كف واحدة

مضمومة منها الأصابع فوق أعناق الذين بلا خزائن أو أقارب

لا صوتك المحبوس في الأمعاء يشجى ساهرا - أضلاعه انكفأت

على بعض - ولا شعري التبل بالمرارة والרגائب .

فالكل غائب

الكل غائب

فلنحتمل ثقل الرؤوس الساجدة

وصراخ سرب البوم في الصالات ، والندوات والصحف

التي - أبداً - تهددنا بتضييق الرصيف ، وبابتلاع البحر للشهوات ، والصمت المتأوب (٨)

ذلك لأن البحث - في إطار المجاز - يقع حتماً خارج عالم النص ، فيستخدم آلية الترجمة نشداناً لـ «معنى» ما يقوله النص ، وهنا لابد أن تضطرب الصور لأنها ليست صوراً «فيزيائية» مألوفة : فنحكم بالإحالة ، والكذب ، وكل أحكام عالم الواقع على «محاكاة» الشاعر لوقائع الطبيعة . بينما يخلق النص عالمه بقوانين «وقائعه» هو ، الفنية التي لا «تحاكي» الواقع بل تفكك عناصره ثم تعيد تركيبها برؤية فنية وموضوعية خاصة . إن مهيران يضع قارئه في رؤى كابوسية تصور مدى الفساد الذى حل بالقرى الجديدة «قرى الفيديو» ، وإذا كانت القرية «وهى المعقل الأخير للنساء» ، قد وصلت إلى هذا الحال ، فليس عجباً أن تكون المدينة قد تحولت إلى هذا المسخ : يدا طينية أو صخرية - لا فرق - تحكم أصابعها على عتقك ، وأعناق «الذين بلا خزائن أو أقارب» ، يخف بها سرب من البوم ينق في هذا الاحتفال الدموى الرهيب .

التحفظ الثانى : أن مبحث الصورة - إذا لم يكن المبحث خالصاً له ، كما في حالتنا هذه - لا يمكن أن يتوقف أمام الصور الجزئية

والغرب ، أو بصورة محددة ؛ الصوب والفضيلة مقابل الخطأ والعار . ويتضمن هذا المحور مفردات تصويرية للنجع مقابل المدينة ، والجبل الشرقى - الذى يجمع فى صدره - مقابل الجبل الغربى - الذى يجبره باستحالة التغير - ، والفقر مقابل الأغنياء ، والتمسك بالشرف مقابل التردى فى الحيانة والعهر . ونلاحظ هنا أن هذا المحور لا يتضمن ثنائية الشمال/الجنوب فى موارد ثنائية : الشرق/الغرب ، على الرغم من وجود أمام/خلف ، فى موازاة يسار/يمين ؛ ذلك أن الثنائيات الثلاثة يمكن أن تتحمل دلالة فكرة ذات بعد رمزى يريدها الشاعر ، وقد حملها ذلك بالفعل ؛ بعكس هذه الثنائية الرابعة ، التى ستكون دلالتها الرمزية « سابقة التجهيز » نقيضا فكريا لما نذر الشاعر نفسه له من يقين عقدى . نتبين أنه يتجاهل هذا المحور عامدا ، (وكان يمكن أن يأتى لديه فى عدد من المواضع : فى حديثه عن النيل ، أو عن أصله السوهاجى «الجنوبى» ، وعن أهله فى النجوع ، « وهى كلمة جنوبية - صعيدية - أصلا » ولكنه لم يذكر أبدا «الشمال/الجنوب» فى جدلية تضاد .

ولعل ذلك قد منحه مادة بناء صورة أكثر أصالة : حين يذكر النيل بوصفه مكونا عاما لخريطة الروح ، وليس امتداد مكانيا من الجنوب إلى الشمال : إنه «البقطنان فى (كل المواقع) ، وهو الذى يتراجع «إلى الصف الأخير» حين يتخلف المصريون ، والذى «يجيد» حين تعمل القوى الدولية على استبعاد الدور المصرى من القضية العربية ؛ فهو فى الواقع تجسيد الانتفاء المصرى العام ، وليس محض موقع جغرافى «مكان» :

«من أبعد النهر العجوز عن الأصابع

... وعن الجذور ؟

من ذا الذى أغراه بالصف الأخير ... ؟

أم حيدوه ، فلا يمانع !؟

وأنا الذى عابته بظفان فى كل المواقع .» [ص : ١٢]

حقا لقد ذكر «الشمال» وحده ، دون أن يكون فى إطار ثنائية تضاد ، ولكنه حرص تحت ضغط هذه الفكرة بالتحديد - على أن يأخذ المخيلة إلى أبعد نقطة من الشمال ، «وألبيت الأرض زيتتها ... من هبات اليهود . ويرق الشمال . البعيد ... البعيد» !

أما السياق الثالث من مفرداته التصويرية فيأتى بنمط يتكون

من خلال دوائر : ثابتة أو مدومة . وهذا هو سياق الحصار المقام ضد روح الشاعر وأحلامه ؛ إنه سجنه الخاص : العزلة - المادية أو المعنوية - ، (ويجب - هنا - الانتباه إلى حقيقة الارتباط بين الخاص والعام فى الانتفاء الفكرى للشاعر ، حيث إن أزمته الشخصية إنما تأتى من خلال الأزمة العامة للمجتمع ، وحالة التردى المسيطرة على الوطن ، لذلك فإن ضمير المفرد - دائما - إما متضمن فى ضمير الجمع ، أو مرشح له)

ونلاحظ هذا السياق بوضوح من خلال تشكيلات تتفاوت فى الحجم كما تتفاوت فى الطبيعة - فقد تكون حفرة باتساع الوطن ، وقد تكون بحجم النقطة ، وقد تكون شيئا ماديا ، كما تكون أمرا مجردا ، ومن أمثلة التكوينات التى تقع ضمن ذلك السياق : « تجويف الأيام ، عزلت كمجذوم ، كثيرة هى الحوائم التى بلا فصوص ، هذا زمنى المجدور/مرسوم بالقرح النارية ، تكوم الأطفال فى قاع الوطن ، هذى الصدور البور مغلقة ، الحلق مسدود ، أبدا كالقرحة ، من كوة كوخى ، يكوننا صفائح فارغة ، تشق قماقم عصر صدى ، وكيف تفارق هذى الجحور ، فوق حواف الصمت المستط ، أتجدد كل مساء فى شرنفتى » ، ولقد صارت هذه العزلة الحصارية عادة نفسية تلازمه ، حتى إنه عندما يجلم بالخروج من هذه العزلة الأرضية ، لا يستطيع أن يتخيل إلا عزلة «سماوية» يتشرق فيها : «أحلم أن أستدعى أبعد نقطة ضوء فى الكون . تتشرق فيها ا » .

وتتوashed العلاقة بين هذه المحاور - عبر سياقاتها الثلاثة - على أساس فكرى ، مثلما هو الشأن على أساس التشكيل الهندسى للكتل ، أو «مفردات التصوير» . فمحور الأعلى/الأسفل يضم المفردات الرامزة لقيم الرفعة والانحطاط على المستوى الأخلاقى ، وهو يسقط على محور من المحورين الآخرين : إما على محور الامتداد الأفقى ، فيكون حديثه آنذاك على مستوى الحلم ، أو الأمنيات ؛ وإما على محور الدوائر المغلقة أو المدومة ، متحدثا عن الواقع - خاصا أو عاما ، أو لنقل : خاصا خلال العام ، أو عاما مشيرا إلى الخاص - وما يضغط عليه من أزمت طاحنة . ولعل فى هذا النص ما يوضح ما نذهب إليه .

«يقولون جرح ، ولكن

صياغة الحياة الروحية لمجتمعه ، وتشكيل رؤية الحقيقة في عصره ، وليس ذوق أمته فحسب ، بل ربما كنا أكثر قربا إلى فريق من النقاد العرب القدماء الذين فصلوا بين مفايس العمل الأدبي - والشعر بخاصة - من جهة ؛ وبين قيم الأخلاق والدين من جهة ثانية^(١١) . ومع ذلك سيبقى لمضمون العمل الأدبي قيمة كبيرة - من وجهة نظرنا - في تشكيل مستوى « الشعرية » فيه .

« إن قضية العلاقة بين الوعي والحياة تكشف عن حقيقة أن : ليس الوعي هو الذى يحدد الحياة . بل إنها هى التى تحدده » ؛ ومع ذلك فإن تطوير الحياة يتوقف على الوعي بالآليات التطور وقوانينه الحاكمة . وهنا تقوم العلاقة بين الفن والواقع : فإذا لم يكن الفن جزءا من الآليات التى تمارس عملا مباشرا في تطوير الواقع ، فإنه عامل أساسى في تشكيل الوعي الإنسان بواقعه . وإذا كان تطور علم الجمال يمثل تاريخ نزوع الوعي من الذاتية إلى الموضوعية ، في محاولته الوصول إلى تحديد علمى لمسألة « الجميل » ، فإن ذلك يمكن أن يهديننا إلى قضية مركزية : هى أن « الفن » بوصفه جزءا من « الوعي » - إنما يتم تشكيله في إطار « الواقع » ، ولكنه يعود إلى هذا الواقع في محاولة لقيادة الوعي به ، مستهدفا تطويره .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم محاولات التضييل المتأزرة في المحاور الثلاثة : فالقول بموت الفلسفة ونفى التطور الاجتماعى (أو إيقافه عند الوصول إلى مرحلة الرأسمالية) في وضعية أوجست كونت ، على مستوى الوعي ؛ ونفى علاقة الفن بالواقع في الفن الخالص ، وعد النشاط الخلاق في الفن ضربا طفليا من اللعب ، على مستوى نظرية الأدب ؛ ونفى الحكم وإهمال القيمة الجمالية في النقد البنيوى ، على مستوى الحس الجمالى ؛ إنما تمثل حلقات متعددة ضمن سلسلة واحدة : هى سلب الفن دوره المهم في تطوير الوعي - وبالتالي الإسهام في قيادة التطور الاجتماعى - اتساقا مع الهدف القديم الذى يسعى اليه أصحاب المصلحة في تجميد ذلك التطور عند المرحلة التى وصل إليها^(١٢) .

فإذا كانت طبيعة إدراك الجمال تعود إلى الذات أكثر من كونه صفة في الموضوع - كما يقول سانتيانا^(١٣) ، وإن كان - بوصفه فاعلية - يتوجه من الذات نحو الموضوع ، وإذا كانت الذات نفسها - بوصفها مركبا من ذكريات وخبرات ماضية ،

هو القتل يمضى بدرب الرواح ، إلى حيث ألقى ملوك الطوائف .

فكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن نقرعنا صرخة البوق إن أذنت للبكور ؛
نتمسك بالليل حتى يطول : ففيه البكاء ، وفيه الشراب المغذى ، وفيه المراد - إذا أنشدتنا رباب على مزهر ، أو رمتنا مقاصيرهم بالبخار - .

وكيف نفارق هذى الجحور ، وفي السهل تجريدة للعبيل ، وحراس خائف ؟

ولا وردة الثار عادت تشم ، ولا الصقر أبقي جناحيه درعا يصد العواصف .

ولم تمش ميلا - يعفر منا الجباه - إلى حيث أبراجهم في العواصم .

ولم تنوضأ بماء الشهادة ، أو حفظ الناس فاتحة للتصادم .^(٩)

نحن نرى التشكيلات البصرية :

أ - الدوائر : الجرح ، الجحور ، السهل (الذى يتحول إلى دائرة - وليس امتدادا رأسيا - بتحييز تجريدة العمل فيه)

ب - الامتداد الأفقى : درب الرواح ، المشى « ميلا » على درب الجهاد . وهو يمثل المخرج المستحيل من أزمة الدوائر ، حيث : القتل يقطع درب الرواح ، ويميل الجهاد قعر من الماشين

ج - الامتداد الرأسى : الصعود إلى ذروة العيش ، وردة الثار ، الصقر المجنح ؛ وهذه هى القيم التى يقوم عالم « الدوائر » حائلا دون بلوغها .

■

إن نفى المضمون من إطار العمل الفنى - والشعرى بشكل خاص - لا ينطوى على هدف مضمون فحسب ، ولكنه يدمر الأساس الذى يقوم عليه النشاط الأدبى أصلا .

ونحن لا نعتمد في هذه المقالة على الأساس الأخلاقى الذى اعتمد عليه مؤلفا كتاب « نظرية الأدب »^(١٠) : حين رأيا أن النشاط الفنى بعامه أسمى شأنا وأخطر أثرا من أن يقتصر في النظر إليه على الجانب الشكلاى فحسب ؛ أو أن تأخذ من وجهة نظر « الفن للفن » أساسا . ذلك أن للفن دوره الرئيسى في

ومشاعر واحتياجات حالية ، ورغبات وأهداف مستقبلية - إنما يتم تكوينها داخل مجتمع ذى تاريخ وخبرات ماضية ، وتقاليده وفعاليات قائمة ، وطموحات وأهداف مستقبلية كذلك ؛ فإن النشاط الإبداعي للإنسان فى الفن : إنما يقوم من خلال الإدراك الجمالى ، فى الذات ، متوجها إلى الفعل الموضوعى فى المجتمع . أى أنه يتشكل داخلا لذات - من الواقع - إدراكا ، ويتجه خارج الذات - إلى الواقع - رسالة ؛ ويمثل المنتج الإبداعي - أو النص - هذه الحركة الدائبة بين الذات والواقع ، أو لنقل : حركة الذات داخل الواقع أخذا وعطاء . فإذا ما أغفلنا - فى النص - رؤية هذه الحركة فإننا نهدر النص فى حقيقة الأمر لصالح العلاقات البلاستكية التى تشكلها اللغة على سطحه ، ونضيق أساس قيام «الشعرية» التى نجهد فى البحث عنها . فالشعرية التى يهدف النقد الحديث إلى الوصول إلى أسرارها لا تقوم فى الشكل فحسب - وإلا ما اشتكى النقد اللسانى من تعذر كشفها^(١٤) - ولكنها تقوم قسمة بين : قيم الشكل الفنى ، وقيم المضمون الاجتماعى فى وقت واحد . وهكذا يقف المضمون إلى جوار الشكل الفنى متساندين فى تكوين المحصلة النهائية لجماليات النص الشعرى^(١٥) .



لقد أمضى مهران عمره كله بحمل أشجان الوطن : الإنسان ، والعدل ، والحرية . ولا تتحقق الحرية للإنسان إلا إذا تحرر من الحاجة التى تستدله : لا بالاستغناء عما يحتاج ، تحت شعار «القناعة كنز لا يفنى» ؛ ولكن بتوفير ما يحتاج إليه ، فهذا هو حق فى الوطن .

يواجهنا الديوان بحيلة الشاعر فى المدينة الصخرية القلب ، التى تخنقه ؛ وبحياة «إخوته» الذين غادرهم فى «نجوع» الصعيد ، يخنقون أيضا ، والشاعر وإخوته يعانون «حالة» واحدة من الاختناق : هى أنهم لا ينالون حقهم من ثروة الوطن ، التى يبددها الذين يبيعون كل شئ : الشرف ، والكرامة ، والوطن - ذاته - أرضا وناسا :

«ضى عليك المعطف الشتوى واتبهى أيام المكائد

فالغيم يحطرننا مصائد

لاشئ يغربنا بتقصير النهار ، ولا طالة ليلنا

والحلم قد فقد ارتعاشه

قفص من الأوجاع يحويها ، ويلتهم البشاشة .
من أبعد النهر المعجوز عن الأصابع
... وعن الجذور ؟

من ذا الذى أغراه بالصف الأخير ..

أم حيدوه ، فلا يثور ولا يمانع ؟

وأنا الذى عابته يقظان فى كل المواقع

وعرفته ؟ والتجع منكفى عليه ، يذيب فيه مرارة الصبار فى ليل
المواجه .

وبحك فى صف الحجارة ظهره المكشوف للحيات ، والخفراء
والجوع المتابع ،

وهو - إلى جانب أهله - يقف صفا واحدا ، ذلك لأن الأعداء يقفون أيضا صفا واحدا ، فإذا يلتقى من يبيعون الوطن فى الداخل ، بمن يشترونه منهم فى الخارج مكونين فريقا واحدا يقف فى مواجهة الوطن : ناسه وحرته ومستقبل أجياله ؛ لا يجد مهران بدا من مواجهتهم ، من حيث يقف هو فى الصف المدافع عن الوطن : ناسه ، وحرته ، ومستقبل أجياله :

أنا لم أقرب شيئا مما حرمت ، سوى أنى أنحاز

لأبناء عمومى المجذولين من السعف الناشف ، والولف الأحمر ،
والمذبورين بثورا سوداء

فإذا كان هذا على مستوى : الشخص :
والوطن / الإقليم - والقطر ؛ فإن الأمر لا يختلف - سوى فى مظاهر لا تتعدى السطح - على المستوى القومى كله معنى - هو حلم المنطقة العربية كلها ، وليس لقطر واحد بذاته : فكل قطر من المنطقة العربية يغيب فى الأنماط نفسها ، ويعانى القيود ذاتها .

فما دنا - جيما - غمر بحالة واحدة من :

هو المهر فى دنا أجمعين ، فليس يفرق بين القبائل ..

فلم يسقط العرب سهوا

ولكن ... شربنا الردى فى المعائم .

وإذا كانت هذه الحالة تجعل :

جميع أرضك - أيا العربى - لو ندرى - نخيم !!

فلا عروان تخيا أحلام واحدة - على اتساع رؤيته وشمولها
للوطن / القوم - فى خياله ، وأن يكون منتظرا شكلا واحدا من

الخلاص ، يعيد إليه - على المستويين : القطرى والقومى ، كما هو على المستوى الشخصى - حقه فى الحياة :

متاح معرى من الظل ، يحى الميؤن من المبرصر القاتلة
فدوقوا الذى قد مشيتم إليه قبائل قد أنكرها البطون !
مرايطكم ليس فيها خيول

وأنت حضرتم ، فلن يخرج القهر إلا الدماء

هنا حيث تنزل كل الصواعق فوق رؤوس الملوك

بذنب قرانا التى أفسدوها ، وكل الدماء التى ميعوها .

هنا ، حيث لا يستطيع أمير الجيوش الفرار

ولا كامب فى السبى ، يعطى الأذلة أوسمه للفخار

فكلهم فى ثياب يزيده ، وكلهم باع أم الكتاب

قبصرة تحت بيض القباب

خراج الشعوب لديهم

هو النفط قاعدة للسقوط

وقبة فوق رأس أجبر : وفيديو يلو ط عقول الكبار

تراك نحي ؟

تشق قماقم عصر بذى ،

وتفتح أقال عصر صدى ؟

هنا حيث أنت ...

تخت فى القمص سيف الوليد

وأبست الأرض زيتتها .. من هبات اليهود ..

وبرق الشمال البعيد .. البعيد

وأطرها رب هذا الزمان ، بما فى خزائنه من صفار الطفلة

وروث حضارته ، والجنون البهيج

وخدرها أخطبوط النيون ، فلاذت بسندسه المستفز

فحيننا تنز ،

وحيننا تنز

وحين تدق الطبول وتصهل بالموت عبر البرارى خيول الوعيد

ويجتشد الموت فوق الرؤوس ، يسوق المخيم إثر المخيم صوب

الشتات ؛ ويبدأ سفر الخروج .

يطلق حراسا المقتدون الأصابع ، أو يغمزون فيسطع لحم

الجوارى ، فيغنى على حرصات الديار ، ويمشو الخليلج

ترى هل نحي ؟

هو البنى مذ الزموك القفار

وغصت ثعالبهم بالثمار

فرازيك ماتت ، وأصبحت وقعا خفوتا لقادم

وحرفا وحيدا يراه الزمان القمى

ووارته فى ليها المستبد ... حلق الأعاجم .

.....

يقولون جرح ، ولكن

هو القتل يعض بدرب الرواح ، إلى حيث القى ملوك

الطوائف

تكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن تفزعنا صرخة

البوق إن أذنت للبكور ،

فتمسك بالليل حتى يطول ، فيه البكاء ، وفيه الشراب

المقلدى ، وفيه المراده إذا أنشدتنا رباب على مزهر ، أو رمنا

مقاصيرهم بالشارف .

وكيف تفارق هذى الجحور ، وفى السهل تجريدة للعميل ،

وحراس خائف ؟!

ولا «دودة النار» عادت تشم ، ولا «الصقر» أبهى جناحه درعا

يصد المواصف .

ولم تمش ميلا ، يعفر منا الجباه ، إلى حيث أبراجهم فى العواصم

ولم تنوضاً بماء الشهادة .. أو حفظ الناس «فاحة» للتصادم !

أباذر .. ما عاد شيء بآمن !! .

•

لقد كان عليا بالوسيلة التى تؤهله - على المستوى الفردى ،

دون اهتمام بالقضية العامة ؛ كما أهلت كثيرين - لرغد

الحياة . ولكن ، أيمكن لإنسان له قلب يعرف معنى الشرف أن

يقف موقفا كهذا :

هل أخرج من لفتى ، وأزور ما قد زور من قبل ، وأمضى .

كالبرص المقرف ، مكشوف المورة ، لا أخجل من هذا

الطفع ؟

لاخلف الأمر :
فما صاروا حكاما ،
أو حتى وجلوا !!

هكذا يقف محمد مهران - في هذا الديوان الأخير - جامعا
تجربة مسيرته الشعرية والنضالية معا ، ومن المهم أن نلاحظ
حركة التطور والثبات على المحورين جميعا : فأدواته الشعرية -
من ترميز ، وتشكيلات ، وثقنيات فنية - في تطور دائم نحو
التجويد ؛ على الرغم من ثبات مصدر مادتها ؛ وهو الحياة
والروح المصرية الخالصة . أما تجربته النضالية فموقعه منها
ثابت لا يتغير إذ يقف - منذ صدر شبابه ، ودواينه المبكرة -
في الموقع نفسه : في صف إخوته ، المجدولين من السعف
الناشف ، واللوف الأحمر ، طلبيا للعدل والحرية : حرية
الوطن ، وحرية الناس ، إلا أن هذه الرؤية - وفي هذا
الديوان بصفة ملموسة - قد اتسعت لتشمل - إلى جانب
إخوته في النجع ، ثم في مصر عامة - إخوة له آخرين : إنهم
الإخوة الذين لم يكن يتوجه إليهم من قبل ، العرب .

ولكن العرب الذين اتسعت الرؤية لتشملهم ذوى توصيف
خاص : إنهم ليسوا عرب الأرصدة والبارات والسيارات
الفارغة ؛ بل هم العرب الفقراء : لنقل إنهم عرب التاريخ ،
الذين صنعوا التاريخ الإنساني القديم للعدل والحرية مثل أبي
ذر ؛ وعرب المستقبل ، المرشحون لصنع التاريخ الآتي للعدل
والحرية ، أى الذين يقفون في الصف المواجه لأرباب
الأرصدة ، والبارات ، والسيارات الفارغة .

هل أطرح سقى العريان ، لألبس بردة أقلام شبت . . شابت في
العار وفي القبح ؟
يا لنوام ، أجيوا

هل هذى خارطة بلاد . . أم قائمة سوداء ؟
هل هذا آخر صبر الشعب العربي ، على صالينا
التجار / الأمراء / الرؤساء ؟
هل هذا ما قدمنا منذ حراء . . إلى آخر رايات الفتح ؟
أو ما سار إليه ، إلى الطائف ؟

وهو في النهاية - برغم كل هذا الظلام ، أو لنقل : بسبب
كل هذا الظلام - لا يلجأ إلا إلى الأطفال - ممثلين في أطفال
القدس ، ثوار الحجارة - الجيل الذى لم تلوثه القيود ، ليضع
آماله وآمال الأمة فيهم :

«هذى الأحجار المستونة
... لغة الله ينزلها في ليلات القدر
... على أطفال نجيم !

■

يا ثمر الببارات ، ويا فوران التخمير تقدم
وأديروا - يا صبية حارات القدس - مفاتيح جهنم
يا أطفال الموت العربي . . الرسمى ، المحذوا
لا نفع بآباء ولدوا في القيد ، وعاشوا في الأسر ؛ وإن جاعوا
ناحوا كاللقطاء ، وإن عطشوا شربوا في أحذية مقدم !
لو أعطينا بعض حجارتكم ، أيام طفولتنا . . . لاخلف الأمر -

الهوامش :

- ١ - راجع - مثلاً - قوله ص - ١١٨ .
يا هذا الواقع في الصلصال ، يتأديك ضلالي وضياحي .
جيتي ، وسياحي ... صحتي ، ودعاء يراحي : أن
تتجلى ، إن حل لثام القوم النمش !
- ٢ - ص . ص : ٣١ - ٣٢ .
- ٣ - ص . ص : ٣٩ - ٤٠ .
- ٤ - ص . ص : ٦٠ - ٦١ .
- ٥ - ص . ص : ٩٥ - ٩٧ .
- ٦ - ديوان ابن الفارض : ص . ص : ٤٥ - ٦٢ .
- ٧ - نفسه ص . ص : ٨٣ - ١٧٢ .
- ٨ - ص . ص : ١٦ - ١٧ .
- ٩ - ص . ص : ٤٨ - ٤٩ .
- ١٠ - رينيه ويليك وأوستن واين ، ص . ص : ٣١٣ - ٣٣١ ، الفصل الخاص بالتقسيم ، والقضية تطرح أيضاً في الفصل الخاص بالأدب والمجتمع ص . ص : ١١٩ - ١٤٠ .
- ١١ - إن الفصل بين القيم الفنية والقيم الدينية مستفيض في أعمال نقادنا القدماء ، مثل عبد الله بن المعتز ، وأبي بكر الصولي ، كذلك على سبيل المثال القاضي الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص . ص : ٦٤ وما حولها ، إذ يرى أن الديانة ليست عياراً على الشعر ، فلو أنها كانت كذلك ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس وشعره الجاهلية ، وكعب بن زهير وعبد الله بن الزبير من الدواوين .
ويستعرض إحسان عباس هذه القضية وتغير مواقعها عبر العصور العربية المختلفة ، في كتابة القيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، مواضع متفرقة .
- ١٢ - في تفصيلات ذلك ، راجع : أحمد السعدني ، نظرية الأدب ، ص . ص : ١١٩ - ١٤٠ ، ولكاتب البحث دراسة - تحت الطبع - بعنوان : في نظرية النص الشعري .
- ١٣ - الإحساس بالجمال ، ص . ص : ٦٢ - ٧٠ وما بعدها .
- ١٤ - راجع على سبيل المثال :
أ - استعراض جون كوهن لهذه الصعوبة في كتابه : بناء لغة الشعر ، وبخاصة ص . ص : ٣٦ - ٣٧ ، ٥٠ - ٥٧ .
ب - بدايات كتاب عبد الكريم حسن : البنيوية الموضوعية في شعر بدر شاكر السياب - ص . ص : ١٣ - ١٧ وفيها ملاحظات عالم اللغة الفرنسي الشهير أ . ج . جرياس ، ففيها شكوى مريرة من أن الدرس اللساني البحث لا يمكنه الوصول إلى السر الذي يجعل الشعر شعراً . كذلك ملاحظات ديفيد كوهن ص . ص : ١٧ - ٢٢ ، وفيها الشكوى نفسها .
- ١٥ - راجع جون كوين ، السابق ، ص . ص : ١٩ ، ٣٩ - ٤٤ .

المراجع :

- ١ - إحسان عباس - : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٨ .
- ٢ - أحمد السعدني - : نظرية الأدب - ج ١ مقدمة في نظرية الفن ، مكتبة الطليعة - أسبوط/مصر ١٩٧٩ .
- ٣ - جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ، د . ت .
- ٤ - جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة أحمد درويش ، مكتبة الزهراء - القاهرة ، د . ت .
- ٥ - رينيه ويليك وأوستن واين : نظرية الأدب ، ترجمة عمى الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق ١٩٧٢ .
- ٦ - عبد الكريم حسن - : الموضوعية البنيوية - دراسة في شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٣ .
- ٧ - القاضي الجرجاني : على بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخر ، مطبعة عيسى الباب الحلبي - القاهرة ، د . ت .
- ٨ - عمر بن الفارض : ديوان ابن الفارض ، تحقيق عبد الحالقي محمود ، دار المعارف - القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٤ .
- ٩ - محمد مهران السيد : طائر الشمس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩١ .

الحرية والجبر في أدب الغيطانى قراءة فى : رسالة البصائر

يوسف زيدان

مرثية المهجّاج

تحتل «رسالة البصائر فى المصائر» مكانة خاصة بين مجموعة أعمال جمال الغيطانى الإبداعية ، وتمثل تطوراً مهماً فى تقنية الكتابة عنده ، باعتبارها خطوة أخرى فى محاولة الغيطانى الدؤوب . . أعنى محاولة اكتشاف أسلوب للقصّ يتأسس على التراث ويجاوزه .

وبقطع النظر عن هذا العنوان التراثى التليد «رسالة البصائر فى المصائر» وهو العنوان الذى ستوقف عنده بعد قليل ، فإن الرواية تعالج قضية شديدة المعاصرة ، فهى مرثية مطوّلة للمهجّاج المصرى الذى وقع فى النصف الثانى من السبعينيات ، ولا تزال آثاره باقية إلى اليوم . وهى تنوع لحنى حزين على نعمة «ما شاء الله كان» تلك النعمة التى ابتدأت وانتهت بها الرواية ، وكأن الراوى قد أسقط فى يده ، فلم يعد بإمكانه إلا رثاء الزمن الذى كان ، وبكاء الزمن الذى هو كائن . . وما بين الرثاء والبكاء ، تتوالى الصور والوقائع راصدة أحوال الخلق ، حاكية بعض ما جرى بديار مصر التى شاء الله لها أن تفتح وتهج من جلدها ، حتى تكاد ملامحها تتلاشى فى غبار الانفتاح .

بدافع مني ، لم يطالبني بذلك صحب أو إخوان ، لم أَسع بغية كسب أو شهرة ، إنما شرعت والقلب فيه ما فيه . . . هو إذن يرى الكتابة فعلاً حراً لا يرتبط إلا بتفريغ الهم ، ولا ينبغي بالكتابة إلا «الأمل» في تبدل الأحوال . . وما عليه بعد ذلك إن وافقت الكتابة أهواء الغير أو خالفها .

قطع :

في ظهيرة قاهرة قانطة ، جلست مع الغيطاني في ركن عتيق منزو ، من تلك الأماكن التي لم تندثر بعد . . وجرى بنا لسان الحوار في كل مضمار ، حتى ابتدته بسؤال وقع منه موقعاً . سألته عن تلك الوقائع التي ذكرها عن نفسه في روايته «كتاب التجليات» كيف لم يراع ، وهو يذكر أدق التفاصيل والحقائق ! ألم يتحسب لوقع ذلك على الآخرين من حوله ؟

اختلجت بعض المشاعر في عين الغيطاني ، وشعرتُ باصطلام يور تحت صفحة ملامحه الهادئة . وقد نظر نظرة في البعيد ، ثم قال : حين أكتب ، لا أفكر في أحد !

وصل :

لحرية الكتابة والتدوين تاريخ طويل في أدب الغيطاني ، فهو ينظر للإبداع على أنه فعل حر يواجه الأديب به العالم . ولقد واجه جمال الغيطاني القهر في زمن عبد الناصر بروايته «الزيتي بركات» التي اعتبرها النقاد إدانة لحكم عبد الناصر وشهادة ضد وطأة القهر السياسي أيام الستينيات ، واعتبرها هو : صرخة رفض لكل قهر في أي زمان . المهم هنا ، أنه جعل الكتابة فعل مواجهة ، وإعلان حرية ضد عتمة القصر .

وعاد الغيطاني في السفر الثالث من التجليات إلى أحضان عبد الناصر ، الذي صار فكرة وحلماً بعيداً ، فصحبه في رحلة عروج صوفي تخيلي أدان خلالها السادات الذي أسجى البلاد والعباد كبدين مترهل ينخر فيه الدود واليهود - بحسب رواية أمل دنقل - وأضاع مكنون الروح العامة ويُد ما كانت مصر تحشد له طيلة نصف قرن . كانت الكتابة أيضاً : فعل مواجهة ، وحرية رفض .

وفي «رسالة البصائر» يستكمل الغيطاني ما بدأه من قبل ، فيواجه بتدوينه الرسالة ، ذلك الهوس الهجاسي الذي اجتاحت

ولما كانت الرواية تثير - بقوة - قضية الإنسان وهو يواجه «تغير العالم» فقد رأينا أن نتوقف عند رؤية الغيطاني للعالم ، من خلال تلك القراءة التي ترصد تأرجح الغيطاني بين الحرية والجزيرة ، لنرى الجانب الذي غلب عنده في النهاية . فالحرية والجزيرة في نهاية المطاف ؛ وجهان لرؤية الإنسان للعالم ، وموقفان تتم بهما تلك المواجهة المقدرة/المختارة . . مواجهة الفرد للكون .

يسنسلك في تسجيل نتاج القراءة مسلماً خاصاً ، فنعرض لتفاصيل رؤية الغيطاني عبر الفصول والقواطع ، ونعرض لبنية الرواية وخصائصها اللغوية في إشارات . أما الدقائق والرفائق الواردة فيها ، فهي لللمحات !

فصل :

بدأ الغيطاني بديباجة - كالأسلاف - حدّد فيها دواعيه التي حدثت به لخط الرسالة ؛ وقد خاطب بها أولئك الذين سيأتون من بعده ، فقال ما نصّه :

« يا أهل الوقت الذي لا نعرف من أمره شيئاً ، يا أهل أزمنة لن نبلغها ، ستقصر عنها أعمارنا ، يا مَنْ ستسعون في دهر خلا منا ، ومن آثارنا . . اعلّموا أن ما مرّ بنا ثقیل ، وأن ما عرفناه مضمّن وما قاسيناه صعب ، مرّ . هذه السبعينيات من زماننا الكدر عقد انقلاب أحوال ، وأمور غريبة ، وبلايا ثقيلة ، وتحولات شملت جلّ القوم ، وقد عانيت ذلك ، قاسيته ، تضاعف قومي ، ناء وقفي بما عرفته . . هنا خطر لي أن أقيد ما أعرفه ، ما عاينته عن قرب ، أو ما ألمت به عن بُعد . »

ويظهر أول جوانب القضية التي نرصدها ، حين تلوح في الديباجة ملامح حرية خاصة ، هي «حرية التدوين» . فالغيطاني يخرج عن عادة الأسلاف من كتاب الرسائل ، أولئك الذين يذكرون في ديباجة رسائلهم أنهم كتبوا «إستجابة لإلحاح بعض الإخوان» أو «إجابة لسؤال واحد من أهل الزمان» . . وغير ذلك من الإشارات التي تجعل تدوينهم مرتبطاً بفعل من الخارج . يخرج الغيطاني عن ذلك ، فيؤكد أنه : «أقدمت والله

والمنحنيات الحادة ، والانقلابات العاكسة ، حتى البديهيات
انكفأت . فهل ينظر الغيطاني إلى كل عقد ، على أنه دورة
زمان ؟

فصل :

حين ابتدأت الدائرة الأولى في الانقسام ، حول قصة «عم
عاشور» الذي يعمل حارساً لمنطقة قاهيرية عتيقة تضم
بیمارستان ومسجد المنصور قلاوون وجامع برفوق . بدا
الغيطاني كأنه يؤكد صلابة موقف الإنسان تجاه العالم ، فعاشور
هذا الذي يحرس التاريخ العام ، ويحافظ على التاريخ
الخاص - حيث ظل محتفظاً بالقفة التي حملها أبوه عند نزوله
القاهرة لأول مرة - هذا الرجل يبدو مثلاً لصلابة الإنسان ،
ورسوخه ، لم يتفعل طيلة حياته الطويلة إلا مرتين : الأولى حين
حاول بعضهم رشوته ، والأخرى حين رأى أجنبيين يتبادلان
الهوى في القبة !

ولا نكاد نستمرسل مع سيرة الرجل ، حتى يصدمنا الراوى
تحوّل عارم في كيانه . فنرى «عم عاشور» وهو يتاجر في
العملة ويُفسح الطريق أمام طلاب الهوى من الأجانب الذين
يظفنون الشبق بأعلى قبة المسجد . تحوّل فاس ، رهيب ، أراد
الراوى أن يصدمنا به ، ويزعزع مستقر هدوئنا ، ليدخلنا بعد
ذلك في عالم مقبض ترفرف عليه أجنحة الجبرية الثقيلة .

قطع :

كثيراً يلجأ الغيطاني لتقنية الصدمة ، وقد فعل ذلك بمهارة
شديدة في رائعته «الزيني بركات» . مرة حين صدمنا بحقيقة أمر
الزيني بركات نفسه ، وكشف فجأة عن فظاعة أحواله المسترة
تحت قناع الصلاح . ومرة حين اختتم أحد فصول الرواية
بصوت «النادي» الذي ظل يردد أن «زكريا بن راضى» اعترف
بجرائمه بحض إرادته دون إجبار . ثم بدأ الفصل التالي
بعنوان : وقائع تعذيب زكريا بن راضى .

وصل :

كان التحول إلى الجبرية في رسالة «البصائر» ناجحاً عن ورود
الأحوال الشداد ؛ وضعف الإمكانية الإنسانية عن الاحتمال .

قلوب العباد فتركوا البلاد وتشتتوا في المكان . أراد الغيطاني ألا
يفقد الآتون من بعده ملامح ماضيهم الذي كاد أن ينطس
فحكى ما حكاه لتثبت الصورة المائعة ، ولينفذ بالبصيرة في
المصير . وتلك هي حدود الاستطاعة ومتهى الحرية لديه . أما
الجبرية ، فالحديث عنها يطول

إشارة :

تقع رسالة البصائر في منطقة وسطى ما بين حدود الرواية
وحدهود المجموعة القصصية . ويبدو أن الغيطاني أساساً
لا يعترف في الأدب بحدود مرسومة - فهو لا يلبث بعد ديباجته
أن يقدم مجموعة متوالية من القصص القصيرة التي تبدو
منفصلة ، وكان القصة الواحدة دائرة بذاتها ، تلتف حول
محورها الخاص . لكنه بطول النظر لمجموع الدوائر ، نلمح
خطأً دقيقاً يصل بين محاور الدوائر وينظمها في عقد واحد .
فكأننا بذلك أمام رواية متصلة الفصول . وهو كثيراً ما يشطر
الدائرة ليفسح المجال أمام ما يسميه بالخواش ، وهي
مفتحات قصصية تتعلق بدائرة القصة / المتن ، لكنه لا يلبث
أن يتوسّع في الحاشية حتى يدخلها في المتن ، أو يجعل الحاشية
متناً . وثمة أمر هندسى آخر ، هو أن الغيطاني كثيراً ما يمد من
الدائرة السابقة خطأً ، يقع بنهايته داخل حدود دائرة لاحقة ،
وهذا شكل آخر من توالى اتصال الدوائر !

لمحة :

عنوان الرواية - على تراثيته - يكشف عن انشغال الغيطاني
الدائم المتجدّد بفكرة مرور الزمن وفوات اللحظات . وهو يشير
في أولى صفحات الرسالة إلى أنه كان دائم التطلع لأقرانه سائلاً
نفسه أين سيكون كل منهم بعد عشر سنوات ؟! وهو السؤال
الذي يتكرر كثيراً بصور متعددة في أعمال الغيطاني ؛ وفي كل
مرة يدور السؤال عما سيكون عليه الحال بعد عشر سنوات .
فلماذا يجعل الغيطاني السنوات العشر بالذات هي الفارقة ؟
هل لأنها تمثل العقد الواحد في الأعمار ؟ أم لأن العقود الثلاثة
الماضية في حياتنا كانت كالمراحل المتصلة ، فشتان ما بين
السنين والسبعينيات . وذلك ما يظهر من قول الغيطاني :
«مع حلول السبعينيات ، لاحت المنعطفات المفاجئة ،

أيكم) فهذا لا نرى الترفيق في نقل العامية للفصحى ،
فالفصحى لا تتوالى فيها الأفعال على نحو (أعرف أقعد) فكان
الواجب - فصاحة - أن يُفصل بينهما بشيء مثل (أن) بحيث
تصير (أعرف أن أقعد) وكذلك كان يمكن تغيير (يعنى لا) بلفظة
(ألا). أما لو أراد الغيطان أن يستفيد من تلقائية التعبير
العامى ، فكان عليه أن يترك العبارة كما هى دون تعديل - كما
فعل في مواضع أخرى - فتكون : "إيه .. يعنى ما أعرش أقعد
مع أبوكم" وهى بذلك لن تחדش سياق العمل وأسلوبه ، إذ إنه
احتوى على تعبيرات مماثلة في عاميتها مثل (بابا أه يا سقى ..
دى الل بتضربنى .. بتقولى فى أبوكمى) وهى ثلاثة تعبيرات
وردت في صفحة واحدة بالرواية ، ولم تسبب في اهتزاز
أسلوب ، لورودها في معرض حوار تلقائى برى ؛ سجّله
الراوى دون تعديل .

لمحة أخرى :

صحَّ عندنا أنه «جَلَّ مَنْ لا يسهو». وقد سها الغيطان - على
صعيد اللغة - في بعض أجزاء الرواية حين كرر «جلس رجلُ
عجوزه». ففى اللغة ، لا يوصف الرجل بأنه «عجوزه» بل
«شيخ ، هرم» فالعجوز هى المرأة المتقدمة في العمر . عموماً ،
فسوف نقولُ هنا ، ما كان يقوله المشايخ الأسلاف حين يرون
تجاوزاً ما في مؤلفات غيرهم ! فقد كانوا ينبّهون على خطأ
الغير ، ثم يقولون : ولا نظن أنه يقع في هذا السهو ، فالأرجح
أن ذلك من عمل النَّسَّاح !

فصل :

بعد حكايتي «عم عاشور» الذى هجَّ من التزامه ، وذلك
«الطيب/المقال» الذى صارت الجرائد تنشر إعلانات
مشاريعه محلاة بصورته وهو يرتدى الجلباب الأبيض والطاقيّة
البيضاء وتحيط وجهه لحية كثة - وهى الصورة النموذجية
لأصحاب شركات الأموال التى انتشرت آنذاك وظهر زيفها
مؤخراً - راح الغيطان يزيّد الواقعة تفصيلاً ، عبر حشد من
حكايات زمن افهجاج . فذكر طرفاً من قصة «الشاب الذى
أصبح فندقياً» مع أن أبيه كان يجلم بأن يصير ولده مثلاً
دبلوماسياً لبلاده في الخارج ، فصار بعد حصوله على الشهادة
الجامعية التى تؤهله لذلك : مثلاً لحال بلاده في الداخل ! ثم

هذا ما يتجلّى في بقية قصص - دوائر - الرواية ، إذ شرع
الراوى في تعليل ما جرى لحارس التاريخ ، الذى انهار ، وجاء
التعليل بياناً واستبصاراً عبر حشد قصصى يستعرض ما مرَّ
بأهل الزمان ، بداية من الطيب الذى هجر الطب العيادى ،
وصار مقاولاً يرتدى الجلباب ويخاطب عمال البناء بالفاظ مثل
افهمنى يا حلاوة .. اسمع يا غسل !

ومادام ذكر الألفاظ قد جرى ، فمن الواجب أن نتوقف
قليلاً عند لغة الغيطان في هذه الرواية :

إشارة :

يبدو أن الغيطان قد أراد أن يمؤّه بلغة التراث ، فاختار هذا
العنوان ذا الطابع التراثى ، وراح في ديباجته ينسج اللفظ على
منوال القدماء ، مستخدماً تعبيرات مثل : فيا أهل الوقت ،
ستقع أبصاركم على تدوينى ، لكل وجهة هو موليها ، خطر لى
أن أقيد ، إنما أردت الإخبار .. إلخ .

لكن الأمر محض تمويه . وإلا ، فإن قاموس الرواية لم يقتصر
على لغة التراث وحدها ، بل جمع إليها ما استحدث من
مفردات الواقع ، والتعابير اليومية ، واستفاد أيضاً من لغة
الحوار العامى ، فسجّلها بالفاظ وسطى : بين العامية
والفصحى ، بحسب مقتضى السياق ، فكان أحياناً يستبدل
بالعامية المصرية ما يوازئها من اللفظ الفصيح ، وأحياناً أخرى
يستغل وقع اللفظ العامى - كما في خطاب الطيب/المقال -
فيثبتها كما هى . والأطرف في ذلك كله ، أن الغيطان استوحى
أسلوب القص الشععى المصرى ، هذا اللون المميز الذى
نلمحه في جلساتنا الريفية والشعبية ، وهذا ما يتجلّى في اختياره
لتعبير مثل : فاتنى القول يا كرام .

لمحة :

مع أن لغة الرواية نجحت في سبك مفردات التراث والواقع
اليومى ، وجمعت بانسيابية قصّها بين الفصحى والعامية ، إلا
أن هناك بعض المواضع التى استعصت على السبك . خاصةً
عند محاولة الغيطان صياغة ما هو «شديد العامية» بأسلوب
فصيح ، فمع نجاح المحاولة في معظم مواطن الرواية ، إلا أن
بعض المواطن الأخرى جانبت المحاولة فيها التوفيق ؛ ومثال
ذلك ما نراه في قول الأم لأولادها (يعنى لا أعرف أقعد مع

ذكر سيرة بعض المحاربين الذين تقاعدوا عن الخدمة وراحوا يتخبطون في أرض الضياع ، حتى إن أحدهم زار قبة المسجد في تحواله التائه ، فرأى أجنبياً وأجنبية يتعانقان في لهفة ، فصرخ في حارس القبة - الذي وصفه الغيطاني بقوله « كان الحارس عجوزاً ، لوجهه تبهٌ ، وغياب - قائلاً : ما يجري بالداخل عيب ، هل رأيت ما يجري داخل القبة ؟ فردَّ الحارس « عم عاشور » قائلاً : وهل رأيت ما يجري خارج القبة !!

وبعد أن قصَّ الغيطاني علينا خبراً عن أولئك الذي سافروا وهم الملازمون للمكان ، راح يسرد شيئاً عن الذين هجَّوا من المكان إلى خارج الديار : الخطاط الذي راج أمره في الغربية ، حتى اختطف مخبرياً - لم يصرَّح الغيطاني باسم البلد التي اغترب فيها الخطاط ، وإنما أشار إلى أنها العراق - والمهندس الذي انحصر كيانه في إرسال النقود لأولاده من أوروبا ، حتى انفجر كمداه وفار الدم من فمه . والمزارع الذي ترك وظيفته بمصر ، ونهبوا حقوقه في إيطاليا . والمدرسة التي أتمت المدة - في الكويت - وآل بها الأمر إلى جلب المبرورين لمصر . وأخيراً ذلك الأب الذي حاول كفياله السعودي أن يلوط بابه .

قطع :

كان الغيطاني مصريُّ الروح تماماً وهو يقصُّ ، بل هو أيضاً مصريُّ الفكر الهامس في القصص . والمصريون ، يردِّدون في أمثلتهم الشعبية ما معناه : مَنْ خرج من داره قلَّ مقداره !

وصل :

لما حكى الغيطاني عن أولئك الذين رحلوا من البلاد ، لم يصرَّح باسم البلدان التي ارتحلوا إليها - أو ساقهم القدر لها - حاشاً إيطاليا التي ذكرها بالاسم ، وما عداها من بلدان العرب ، اكتفى بإشارات مؤكدة إلى أن تلك البلدان على التوالي ؛ هي : العراق ، الكويت ، السعودية . . . وكان الغيطاني لا يكتفى في الرواية بإدانة ما جرى في مصر ، بل يؤكد بإدانة الزمن العربي كله . ويستشرف آفاق المصير المؤلم الذي تسير إليه تلك البلدان ؛ وهو ما نراه اليوم ، بعد عشر سنوات - فاصلة - من صدور الرواية .

المهم ، أننا طيلة لوحات الرواية ، نرى الجبرية الكئيبة وهي تحطُّ بأنقائها على الشخصيات ، فكلهم بيدون كأنهم المساقون إلى النهاية وهم ينظرون ولا يملكون عنها فكاً . لا أحد منهم ينال ما ناله عن عمدٍ واختيار ، بل تلتفُّ حوله الظروف ، حتى تأخذ بناصيته إلى مصيره المرسوم ، فإذا حاول الخروج عما رُسم له - كما حاول الشاب الذي صار فندقياً - لقيه الدهر بغوائله . وقد تعدَّت تلك الجبرية وعدم الاستطاعة إلى شخصية الراوي نفسه ، فعندما أتى إليه واحدٌ من أولئك المحاربين القدماء يطلب منه المساعدة في إيجاد عمل ، يقيه من الشتات ، لم يتمكن الراوي الذي يعمل صحفياً من المساعدة ، وعُلل ذلك بأن الوقت لا يسمح له بالتصرف . الوقت بمعنى ظروف الزمن وأحوال الواقع . وحين لجأ إليه الشاب الذي يحرق به أهل اللواط وطلب منه المساعدة في الهروب عما قدَّر له ؛ يقول الغيطاني / الراوي ، ما نصُّه « كنت في حيرة ، غير قادر على تقديم عون ، استعيدت وقت كتابتي هذا ، تحديق القوم في الشاب ، وتغامزهم ، ونظراتهم » فهو إذن مدركٌ لحقيقة الحال وقسوة المآل الذي ينتظر الشاب ، لكنه عاجز عن أي فعل ، غير مختار ولا مستطيع . فما جرى به القدر ، لا بدُّ واقع !

إشارة :

حين انهمك راوي « الرسالة » في ذكر ما جرى ، وراح يعرض لتفاصيل حياة الشخصيات ، التفاصيل التي أدت للنهائيات المبكية ، رقت لغة الرواية ، وشئت ، لتناسب الإخبار عن الأحوال الحزينة ، أما الأسلوب التراثي الذي ذكرنا أمثلة له فيما مضى ، فهو لا يظهر إلا في الديباجة وفي بدايات القصص والحراشي ، فإذا دخل الراوي في التفاصيل ، غلبت تلك الألفاظ السهلة ، المناسبة ، الرائقة الوجد ، كأننا أمام شجون السرد وشجي الألفاظ ، في غناء صاحب الربابة .

هنا يأتي السؤال عن طبيعة لجوء الغيطاني للغة التراث ، هل هي محض اصطناع يبغي التواصل مع لغة الأسلاف ؟ أم هي افتتاح للسرد القصصي واختتام له ، بينا المسبوك « التراثي - المعاصر - العاصي - المبتكر » هو المكوّن الرئيسي لأسلوب القصص ؟ يبدو أنها الثانية . فمع قدرة الغيطاني على استكمال

تحكى عما وقع للراوى نفسه ، حين سافر إلى خارج البلاد ،
ولفحه عشق تلك الفتاة المسماة « فاليريا » . وما بهما هنا ،
على صعيد رؤية الغيطان للعالم وتتبع موقفه بين الحرية
والجبرية ، هو تلك اللحظة « الأسيانة » التى قال فيها لفاليريا
وهو يستعيد زمان فعله السياسى الذى راح عبثاً : كُنّا نحلم
بتغيير العالم !

العالم إذن ، يتغير . لكن التغيير هنا غير مرهون بفعل
الأفراد ، غير مرتبط باختياراتهم الفردية ، بل هو يسير وفقاً
لنظومة علوية لا يملك الفرد حيالها أى فعل ، اللهم إلا
« الحلم » فى رسالة الصباية ، أو « الأمل » فى رسالة
البصائر . . تلك هى ملامح الجبرية التى تظل أعمال الغيطان
فى الثمانينيات - مضاناً إليها « التجليات » التى انطلقت من
واقعة موت الأب . ويبدو أن ذلك الموقف الجبرى لا يعتمد على
مذهب عقائدى ، بقدر مايقوم على تلقائية الشعور بصلالة حجم
الإنسان الفرد أمام العالم وأمام الموت .

قطع :

انشغل الفكر الإنسانى بقضية « الحرية والجبرية » منذ أقدم
العصور ، وكان الفلاسفة فى كل عصر يحاولون اتخاذ موقف
معين منها ، باعتبارها واحدة من أهم قضايا الفلسفة الأولى
« الميتافيزيقا » حتى قال الفيلسوف الانجليزى المعاصر « بين »
إن تلك القضية هى « قفل الميتافيزيقا الذى علاه الصدا من كل
جانب . . » لكن الحقيقة أن هذا الصدا لا يلبث أن يسقط ،
ويعود البريق لعدن القضية ، مع كل اهتمام جديد بها .
اهتمام تحتمه عملية انشغال الانسان بالوجود .

وفى تراثنا القديم ، تمت مناقشة القضية على نطاق واسع ،
خاصة أيام بنى أمية . فقد انهمك المسلمون فى طرح القضية
تحت مسمى « الجبر والإختيار » وتبلورت آنذاك المواقف التى
يمكن حصرها فى اتجاهين أساسيين : الأول اتجاه « القدرية »
القائلين بحرية الإرادة والفعل الإنسانى ، وذلك هو موقف
المعتزلة . والآخر اتجاه « الجبرية » الذين ذهبوا إلى أن أفعال
العباد مقدرة أزلاً ، وأن الأمر خارج عن إرادة الفرد ، معلق
 بإرادة الله القاهر فوق عباده ؛ فالإنسان مجبور على أفعاله مهوور
عليها .

بقية الرواية بالأسلوب الترائى ، كما فعل فى « التجليات »
وأبدع . إلا أنه أثر أن يوافق بين تجدد اللغة وجدّة الموضوع ،
فسلك طريقاً يجمع بين الافتتاح والاحتكام بتلك اللغة الترائية ،
والدخول إلى الغمار بذلك الأسلوب الجديد الذى يجمع بين
المفردات القديمة والجديدة والشعبية ، إلى جانب تلك الألفاظ
ذات العبق الغيطانى مثل : أسيان - طلات - تلاشى . الخ
بالإضافة لأسلوبه الوصفى المميز للأشخاص والأماكن ؛ كأن
يصف مدير الفندق - ذلك الرجل القواد - بأنه « المدير النرج »
أو يصف الأماكن القاهرية التليدة بأنها « تقاوم البلى » .

لمحة :

تأسس الجبرية الغيطانية فى « رسالة البصائر » على مفهوم
هيراقليطى للوجود ، فكما كان ذلك الفيلسوف اليونانى القديم
« هيراقليطس » يرى أن الأشياء فى تغير مستمر ، وأن التغير هو
جوهر الوجود ، يرى جمال الغيطان - بحسب ما جاء فى
الرواية - أن : التغير لا يدرك لحظة وقوعه ، إنما يبدو وتتضح
معامله بعد تمامه . . هذا جوهر الوقت الذى أدركنى ، وحفزنى
إلى كتابة هذه الرسالة . . فالتغير يلحق كل شىء ، ما من معنى
أو حدث مطلق ، فكل أمر نسبي ، محكوم بالوقت .

ولنتأمل تلك التعبيرات الجبرية : الوقت الذى أدركنى
محكوم بالوقت . . لنرى كيف غلبت على الغيطان أحاسيس
انهزام الفعل الإنسانى أمام ما تجرى به المقادير . ولكن ، تظل
« حرية التدوين » فعلاً إنسانياً يواجه احتكام أمر القدر ،
ويرفضه .

فصل :

جمال الغيطان عمل روائى آخر ، يحمل أيضاً عنوان
« رسالة » وقد كُتب تقريباً فى نفس الفترة التى كُتبت فيها
« رسالة البصائر » فى المصائر ذلك العمل الروائى هو « رسالة فى
الصباية والوجد » .

وفى الروايتين /الرسالتين ، ملامح شبه غير العنوان ،
« رسالة البصائر » تحكى عما وقع للأخوين الذين سافروا فى
مكاهم أو ارتحلوا منه إلى خارج الديار ، ورسالة « الصباية »

السفر والعمل بالخارج اختياراً حراً ، بل هم مدفوعون إلى ذلك دفعاً ، بحكم ندرة الفرص العملية أو تضيق الخناق من الأهل والولد .

وما إن يخرج الغيطان بشخصياته من دائرة الاختيار الحر ، إلى دائرة النقلة الإجبارية ، حتى يحيط الشخص بالقبود . فالخارس القديم محوطة بقيد انقلاب الأحوال العامة وتهاافت القيمة الخلقية ، والضباط القدامى محوطة بعالم اقتصادي مشبوه وبحكم القبضة ، والخطاط الذي راجت أموره في الغربية العراقية محوطة بالجو المخابرات القاسي ، والذي يعمل في السعودية محوطة بسطوة « الكفيل » وقدرته على المنع والعطاء ، ناهيك عن قدرته على الإيذاء بكل صورة .

ولكى يرينا الغيطان أن الجبر عام ، وأن حدود الإمكانية الإنسانية قاصرة ؛ عرض لنا مآل أولئك الذين رفضوا الأمر ومارسوا حريتهم . فمنهم الشاب الفندق الذي رفض أن يدفعه مدير الفندق إلى غرفة البدوي الثرى المحب للغلمان ! ومنهم المحارب القديم الذي رفض الانغماس في عالم المال المشبوه ، ومنهم الحلواني الحلبي الذي انفجر فعلة فاستل سكيناً غمدته في الشيخ الذي عاث بابه . فما الذي جرى ؟ لنترك الغيطان يقص علينا مصير الفتى الفندق ، وكيف لفقوا له التهم عقاباً على رفضه :

« الطرق المفاجيء » عند الفجر باغتهم أجمعين ، هذا لم يقع من قبل ، أي زائر هذا ؟ يقف الولد عند باب غرفته منكوش الشعر ، تتطلع أمه إليه ، حسها الخفي ينشأ أنه المقصود . . عندما اقتحم الضابط ذو السترة السوداء والنجوم الذهبية الصالة ، أوما إلى الجنود الثلاثة أن ينتشروا في البيت . . تتطلع الأم إلى ابنها الواجم ، المستغرب ، لم تلفظ إلا كلمة واحدة بدت كالاستغاثة ، كالمريئة « يا خراي » . . انثنى الضابط ، غير عابء بجزع الأب ، وتهدم الأم ، وروع الابن : بصماتك تملأ الغرفة رقم مائة وسبعة وسبعين ، هناك شهود أيضاً . »

أما المحارب القديم ، فقد عرفنا به الغيطان على النحو التالي :

ولن نخوض هنا في تفاصيل الحجج والبراهين التي يقدمها كلا الفريقين ، كما لن نتوقف عند الموقف « الأشعري » التلفيقي الذي حاول الخروج من المشكلة بابتداع حل أسموه بنظرية « الكسب » التي يتقاسم فيها الله والإنسان الفعل ، بحيث يصبح الإنسان هو المخير والمسير في ذات الآن ! فالهم المراد هنا ، وهو بيان أن الغيطان يتعرض لقضية شائكة ، نار حوها الكثير من الجدل .

وصل :

مثلاً بدأت قضية « الإنسان بين الحرية والجبرية » في الظهور عند الأوائل ، تحت تأثيرهم سياسي هو تولى بنى أمية الحكم والخلافة ، ثم امتدت لتأخذ أبعاداً ميتافيزيقية ، برزت القضية عند الغيطان تحت تأثير الهم السياسي المتمثل في معاهدة كامب ديفيد - وهو ما أشير إليه في الرواية بلفظ : توقيع الصكوك - وما تلا ذلك من تحول في الموقف السياسي الذي جر وراءه تحولات اقتصادية واجتماعية لاحصر لها ، ثم اتخذت القضية أبعاداً فكرية حاصلة من تأمل لأحوال الخلائق في مصر . هكذا يتضح أن المقدمات المشابهة تطرح فكراً شبيهاً ، سواء في الفلسفة أو الأدب .

وقد أضمن الغيطان في بيان أن الجبر واقع ، فهو يحرص عند تناوله كل شخصية تحدث عنها ، على تقرير عجز تلك الشخصية عن الاختيار الملائم ، فيسحب منها القدرة على الفعل : الشاب الذي صار فندقياً لم يكن أمامه إلا قبول العمل في الفندق ، لأن العمل الديبلوماسي يحتاج توصية ومعارف كباراً ، وهو أمر غير متاح ، فلا يبقى إلا الخروج من البطالة بالامتسلاص للبديل الوحيد المطروح ، وهو العمل الفندق . والضباط الذين خرجوا من الجيش بالتسريح أو الاستقالة ، لا يمكنهم أن يسلكوا طرقاتاً باختيارهم ، لأنهم لا يحسنون صنعا في غير الحرب والقتال ، ولا تشفع لهم بطولاتهم السابقة في الواقع الجديد ؛ فهم عاجزون عن التحقق ، فاقدون القدرة على اختيار الملائم . والذين رحلوا للعمل في البلاد الأخرى ، كانوا في موطنهم الأصلي يعانون من الشلل الاقتصادي وعدم القدرة على تحصيل الأرزاق ، فلا يبقى أمامهم إلا الامتسلاص لفكرة السفر الواعدة بالمال الكثير . وقد حرص الغيطان على تأكيد أنهم لم يخرجوا لمجرد تحسين أحوال المعاش ، بحيث يغدو

وفصل عن ولده الصغير المهذَّب برغبة الشيخ اللوطي . فإذا به :

« يتخيَّل الإمساك بالولد عنوة ، التغيرات الفزعة ..
وهنا وقع أمرٌ غريب ، لم يسمع به ، ولم يسبق له ، إذ
غَزَرَ غَرْفَهُ مع تعاطف خوفه ، وتتابع دقات قلبه ، ازداد
تداخله في بعضه ، كأن قوة غامضة تدكُّ ما بداخله دكاً ،
موجباتٌ غريبةٌ تسرى عبر ظهره ، على حوافها
قشعريرة ، وفي البؤرة منها ألم ولذة مرغم عليها ، لم
يسع إليها ، لا إلى استئثارها أو بيعها ، قذف كما يقذف
عند الجماع ، بقي مذهولاً ، منهكاً ، مرتبكاً ، مدركاً
أن خللاً عنده وقع ، وأن شيئاً مستعصياً على التلف
خُسر ! » .

« هو .. كان قدوة ، ولكنهم بفتة أخرجه عنوة من
وقته ، من انتظامه ، أقصوه قسراً في ذروة انغماسه ،
حادوا به غصباً ، أرغموه أن يصبح مكثاً في عنفوانه ولم
يبن بعد » .

تلك هي طبيعة خروجه القسري من الجيش ، أما خروجه
الاختياري من نظام المال الانفتاحي ، فقد تمخض عن
الآتي : « ما يجري منهم بعد استقالته يحيره ، إنهم يذلون
المحاولة تلو المحاولة .. خال امرأته أوجز ونصح ، غير أنه
عند الانصراف لمح بوعيد خفي ، لم يغب عنه ، أدركه ، بدا
وكأنه يحذره .. لم يخف أنه ينلر ولا يشفق » .

والحلي الذي ثار ، كانت نهايته كالتالي :

« تقلبت الحكاية في البلاد ، رغم أن تفاصيلها لم
تُشر قط ، وقيل بين ما قيل إنهم نوعوا العذاب
للحلي ، وإن شرطياً أسود اغتصب الغلام على مرأى
من أبيه ، وإنه سمع بأذنيه ابنه ، يصرخ من ألم اللواط
به ، وهذا أصعب عليه من اقتياده موثقاً إلى الميدان
الكبير عقب صلاة الجمعة ، ومغزق ياقته ، وبسط عنقه
قبل أن ينخسه الجلاد بالسيف » .

لقد تعمّدت إيراد كلام الغيطاني في الرواية بنصّه ، لما تبديه
النصوص من بشاعة المآل الذي انتهى إليه أولئك الذين حاولوا
الخروج من عتمة المفروض عليهم ، وماتظهره الألفاظ من كآبة
مصير المختارين . وليت الغيطاني اكتفى بذلك التصوير لهيمنة
الجبرية على الوجود الإنساني المقهور ، إذ أكّد أمرها في بعض
اللوحات الدقيقة البارعة ، التي سنقف عليها من خلال تلك
اللمحات :

لمحة :

من روائع اللوحات التي قدمها الغيطاني في الرواية ، تلك
اللحظة المدهشة التي احتجز فيها الأب العامل في السعودية ،

هذه الحالة النفسية الفريدة ، لم أقابلها في نصٍّ أدبي آخر ،
ولا اعتقد أن علماء النفس قد توقفوا عندها بالتحليل . ومع
ذلك ، فقد رأيت أصلاً لها ، وشبهاً ، عند أحد مشايخي
التصوف الكبار ، هو عبد الكريم الجيلي ، الذي يقول في كتابه
« المناظر الإلهية » مانصّه : « في منظر التلويح ، تجدد من اللذة
الإلهية ما يسرى في جميع أجزائك إلى أن تكاد روحك تخرج من
عالم التركيب . وقد أخذت هذه اللذة فقيراً ، حتى غاب عن
الكون وما فيه ، فلما رجع إلى نفسه ، وجده قد أمّنى . وقد أنكر
هذا الحال بعضُ المشايخ المتقدمين فقال : « إن ذلك للبقايا التي
فيه من البشرية » وأين البشرية منه في هذا المقام ؟ بل إنما هو
بحكم البشرية في هيكله الجسماني ، لا لبقاياها في نفسه
المطهرة ، فاعلم .

هكذا تتشابه اللوحات عند الجيلي والغيطاني ، مع اختلاف
السياق المؤدى إلى هذا الإنزال المنوي غير الإرادي . عموماً ،
فكلاهما - الجيلي والغيطاني - جبريٌّ على طريقته . فإذا كان
« الجبر » عند الغيطاني نابعاً من قسوة العالم واحتكام أمره
وضعف الإمكانية الفردية عن مواجهة طامة كبرى كالانفتاح
وافتتاح زمن الشنات . فإن « الجبر » عند الجيلي هو التسليم

الناس للمحبوب ، وفناء الإرادة الفردية في مراد الله . . ومن هنا ، قال الجيلي في قصيدة النادر :

أرا أن كالآلات وهو محرمي أنا قلم والاعتدال الأصابع
فأونة بقضى على بطاعة وحيناً بما عنه نبتنا الشرائع
وما أنا جبري العقيدة ، إنني محب فني فيمن خبته الأضالع

لمحة أخرى :

يرسم الغيطاني لوحةً أخرى ، بالوانٍ داكنة ، فيروي على لسان الضابط المتقاعد . . أو بالأحرى : الضابط الذي أقعد بعد الصلح مع اليهود - بعض مشاهداته ، فيقول :

« . . عند الناصية لمح ، كان يرتدى جلباباً ، يركب دراجة ، يقودها بأقصى مالمديه من طاقة ، هكذا تنبىء حركة ساقيه ، انحناءته . فجأة ، شظية لم يرها ، لم يدر حجمها أو مصدرها ، سبقها انفجار قريب ، انبثق الدم غزيراً عند قاعدة الرأس ، بدا مظهر الجسد غريباً وقد طارت منه الهامة ، لكن ما جعله يحملق ، استمرار السائقين في حركتها ، إمساك اليمين بالدراجة ، دوام الانحناء ، الاندفاع إلى الأمام ، انخفاض ساق وارتفاع أخرى . كم دام ؟ ثواني ، جزء من ثانية . . »

هذه الصورة الميكانيكية لحركة الجسد بدون رأس ، تُعرف عند الأطباء باسم « التئیس الرُؤى » وهي حالة مدروسة . لكن السؤال هو : إلى ماذا يشير الغيطاني بتلك الصورة ؟ هل يقصد الإشارة إلى سَمَى أبداننا دون رأس مدبّر . هل يقصد حركتنا الميكانيكية التي لن تستمر طويلاً ! إن كان قد قصد لذلك المعنى ، فما أسمى تصويره للجبرية ، وإن لم يقصد ، فما معنى حشده تلك الصور ؟

لمحة أخيرة :

يقول علماء الاجتماع : إن انهيار جهاز القيم الإنسانية في المجتمع يؤدي إلى حالة من « الاغتراب اللامعباري » فهل وقف الغيطاني في روايته عند هذا الحد ؟

ربما يكون ماجرى مع « عم عاشور » هو وصول إلى ذلك الحدّ العارم من فقدان المعايير والاعترا ب عن طبيعة الذات ، ولهذا نراه وهو « حارس التاريخ » يبيح المكان للأجانب ، ويقصر همّه على الاتجار في العملة ؛ وكأنه تحت تأثيره بفقدان المعيار القيمي ، ينفصل عن ماضيه الطويل ويفتر ب عن مألوف أمره ، حتى يصير بهذا التحوّل شخصاً آخر غير هذا الذي كان ، فبان .

ولكن الغيطاني لم يقف عند هذا الحدّ من آثار « اللامعبارية » الناشئة عن انهيار القيمة ، بل يمد الخط على استقامته ، فيذهب به بعيداً ، ويعين في بيان أثر انهيار الشخصيات ، فيقف بهم عند نوع من « الفصام » . وهذا الفصام الذي يعرض له الغيطاني لا يشبه حالات الفصام المعروفة عند السيكلوجيين - كالكتاتونيا والمهفريتيا - ولكنه فصام من نوع خاص ، ينفصل فيه الفرد وقتياً تحت تأثير إدراك معين ، ثم لا يلبث أن يصطدم تكوينه النفسي القديم بالصورة الانفصامية التي بدت عند هذا الإدراك الذي أطلّ خلاله شخصٌ آخر . ومثاله في الرواية ، ذلك المهندس الذي ترك أطفاله وزوجه ومضى يعمل في البلاد ليرسل لهم مالا يكفون عن طلبه . هذا المهندس عانى من فقدان المعيار ، واغتر ب عن ذاته وعن العالم « تساءل مراراً في الخطابات التي شيعها إلى أخته ، لماذا تسعى الظروف إلى مخالفتي في الحدود الدنيا ؟ لماذا لم تمض به في مساراتها العادية ؟ لماذا يجد المخالفة عند كل سعى مشروع » في إحدى المرات التي عاد خلالها هذا - الراحل دوماً - إلى أسرته ، كانت ابنته قد كبرت . وهنا وقعت لحظة الفصام ! ذلك أن البنت كانت ترتدى قميصاً يبرز صدرها المتمكن ، وينطلقوناً يلتصق بجسدها « عندما انحنيت ، فوجيء بنفسه محمداً برديفها ، المكتملين ، المستديرين ، المتصلين ، المفترقين في تضام ،

وإذا كانت جدلية الحرية والجبرية قد جرت في رواية « البصائر » على أرض الواقع اليومي وهمومه ، فإنها انتهت على هذا النحو الذي اختتم به الغيطاني في روايته ، فقال : « ما وقع ، وما سيجري سيجري ، وما شاء الله كان . . في البدء ليس لنا خيار ، كذا في الانتهاء ، فما شاء الله كان ، منه نستمد العون ، فسبحان من لا يدركه التبديل ، العليم بأحوال العباد » .

ولم يشأ الغيطاني أن ينهى جدله بانتصار خطابي الحرية الإنسان في مواجهة العالم ، وإنما كان صادقاً مع نفسه ، متسقاً مع تبصُّره لأحوال الخلق ، فأعلن في نهاية الأمر استسلامه المجهود ، الأسيان ، لحقيقة الجبر الذي يواجه الإنسان في الكون .

إن ما انتهت إليه رواية « رسالة البصائر في المصائر » من شعور جارف بالجزيرة ، هو عينه ، ما يفسر المنحى الفكري والشعوري في أعمال الغيطاني التالية لهذه الرواية ، فقد نشر بعدها روايته « شطح المدينة » التي حلق فيها بعيداً عن الواقع ؛ ثم كتب روايته - التي لم تُنشر بعد - بعنوان « هاتف المغيب » ليعلن فيها استسلامه الإنسان التام للجزيرة ، متمثلاً في هذه اللفظة المحورية التي كان الهاتف الخفي يدفع بها بطل الرواية في كل مرحلة : ارحل .

سرى عنده ما يسرى عند الذكر تجاه الأنثى . هذه اللحظة الانفصامية الصادمة ، ترددت في الرواية بشكل آخر ، حين نظر المحارب القديم - التائه الجديد - إلى أشيائه الخاصة : كأنها تخصُّ غيره

وبعد ، فإن رواية « البصائر في المصائر » تكشف عن حركة جدلية عنيفة عند جمال الغيطاني . والجدل فيها لا يعتمد على الانتقال من المحسوس إلى المعقول عبر الحركة الصاعدة الهابطة التي نراها عند أفلاطون وأفلوطين ، ولا يقوم على التحول من الفكرة إلى نقيضها ثم إلى المركب منها في حركة ثلاثية تتوقف عند المطلق كما هو الأمر في فلسفة هيجل . لكنه جدلٌ ناشئ عن اصطدام الحرية بالجزيرة . الحرية المتمثلة في وعي « الراوي » وفعله التدويني المعبر عن إداته لواقع الانفتاحي المصري والواقع العربي المتفكك تحت طغيان الحاكم الفرد وطغيان التخلف . وفي مقابلها ، تلك الجزيرة التي حطمت الشخصيات ، فقيدتهم ، وحدثت اختياراتهم ، وحدثت مصائرهم .

ولقد ظهر عنف العملية الجدلية في تداخل الراوي مع شخصيات الرواية ، المتبصّر في مصائرهم ، المشتبك بكل مشاعره مع تفاصيل همومهم ، الكاشف عن أقدارهم .

كتابة تجريبية

لسيرة قرية مصرية

خيرى دومة

عندما نقرأ رواية عبد الفتاح الجمل الأخيرة « محب » (١) لابد أن نتألم من
رغبة عارمة في كتابة سيرة موطنك الأصل (القرية ... الإقليم ... الحى الذى
تنتمى إليه ...) ، فمع كل كلمة من كلمات الرواية عالم يحز فى النفس ضياعه ،
وكلمات شبيهة وشخص وشكايات من موطنك تترى على الذاكرة تدعوك
لإحيائها وإنقاذها من مجاهل الذاكرة المراوغة . وإذا انتقلت إلى إهداء الرواية بتأكد
لديك هذا المهم التسجيل الخاص الذى يحرك المؤلف ، وكيف نامت الذاكرة منه
فى الخط ، بعد أن زحفت بأظلاف قطعائها المدينة والتهمت فى معدنها الزلظ (٢) .



بطقولته ، التى يعى مشكلاتها الآن وعياً مختلفاً . كانت
المشكلة تكمن فيها فى أن يقع فيه من تحيز أو تعاطف أو شفقة
أو سخط ، أو أى لون من ألوان الانفعال الرومانسى يمكن أن
يؤثر على أسلوب كتابته ويتسرب إلى عناصر البناء الأخرى كلها
فى العمل ، أو يجعله متحداً مع بطل روايته فيها يقترب من
الترجمة الذاتية ؛ فنطفو على السطح مشكلاته الذاتية المضخمة
ونحرك بناء الكتاب ، بينما تختفى - أو تكاد - مشكلات القرية
الحقيقية . ويمكن للقارئ أن يطلع على جانب من تاريخ هذه
المشكلة فى الكتابة الروائية من خلال كتاب عبد المحسن بدر
« الرواى والأرض » (٣) ، حيث ينطلق الكتاب من علاقة

ولابد أن تدرك أثناء القراءة أن هذه كتابة مختلفة عن
« القرية » ، تضعك فى مقارنة مباشرة مع الكتابات السابقة عن
الموضوع نفسه ؛ فمن العنوان ، إلى الإهداء ، ومنطق التداعى
وطريقة الحكى ، والبناء العام ، والشخص ، وموقع الراوى
بما يحكى . . وقبل ذلك كله من اللغة لابد أن تدرك أنك أمام
وعى حاد فى بمشكلات الكتابة القصصية السابقة عن القرية ،
وأمام محاولة فريدة لتجاوز هذه المشكلات .

كانت مشكلة الكتابات القصصية السابقة عن القرية تعود -
فنياً - إلى طبيعة علاقة الراوى/الكاتب/وابن القرية الذى
يعيش الآن فى المدينة شاباً - بما يحكىه عن قريته التى ترتبط

عجب ؟ إن الأسئلة لا يمكن طرحها هنا على هذا النحو ، كما فعل غال شكري في مقاله السريع الذي نشره عقب صدور الرواية تحت عنوان « حواريت أم رواية »^(٤) ، فطرح السؤال على هذا النحو لن يفضى إلى شيء ، لأن الكتاب ليس بالرواية وليس بالحواديت .

ليس الكتاب رواية بأي معنى من معاني النوع الأدبي المسمى رواية ، رغم اتساع النوع واشتماله على أشكال لاحتصرها . ليس في الكتاب بطل روائي - أيًا كان نوعه - يواجه العالم ويبحث عن قيم .. وليس في الكتاب خيط متصل من الأحداث يبدأ وينتهي ، أيًا كان تبعثر الأحداث ونشتتها . ليس في الكتاب من عناصر الرواية إلا هذا العالم الواحد : عالم قرية عجب الذي يقف وراء التداعيات المختلفة ويتبعثها من ذاكرة الراوي . وهو ليس عالماً روائياً ، وإنما مجرد عالم من شتات الذاكرة ليس فيه عنصر من البناء الروائي يجمع شتاته . هذا العالم (الاجتماعي) هو أحد جانبي الرواية كما تحدث عنها جولدمان حين قال : « إن الرواية في الجزء الأول من تاريخها كانت تتضمن عنصرين في وقت واحد : سيرة حياة فرد ، وعرضاً عاماً لمجتمع »^(٥) . في الرواية التقليدية يتم تقديم العنصر الاجتماعي في خلفية صراع الفرد/البطل مع العالم ، أما في « عجب » فيتم تقديمه في الصدارة كأنه - وحده - هو الموضوع ، دون العنصر الخاص بقصة بحث البطل ، وهو العنصر الموحد لهذا العالم في بناء له معنى . كأننا لسنا أمام عالم روائي من صنع الفن ، أو من صنع خيال المؤلف . إنما أمام عالم تم تسجيله وفقاً لقفزات الذاكرة ، وإن خضع لتنظيم شكل خارجي مثل « محيات ١ » و « محيات ٢ » و « محيات ٣ » ، أو مثل العناوين الداخلية الكثيرة التي لا تنفيض أبداً إلى تنظيم بالمعنى الروائي الذي يتضمن بداية ، وصراعاً ، ونهاية من نوع ما . بل إن هذه العناوين تسهم على النقيض من ذلك في تكسير هذا العالم وتفكيته .

وليس الكتاب - أيضاً - مجموعة من القصص القصيرة ، أو الحكايات التي تستقل كل حكاية منها ببنائها - ربما باستثناء آخر أقسام الكتاب وأصغرها : « محيات ٣ » (ص ١٤٧ - ١٦١) ، حيث يقترب بناء النصوص من بناء نوع من القصص القصيرة التي تدور حول الحيوانات والطيور . وحيث تنتهي

الذات بالموضوع في هذا النوع من الكتابة ، بدءاً من « زينب » ، ومروراً بـ « يوميات نائب في الأرياف » و « الأرض » و « الفلاح » ، وانتهاء بـ « أيام الإنسان السبعة » .

هذا الكتاب « عجب » يحاول أن يقف موقفاً مختلفاً ، وعبر وسائل فنية مختلفة : فهو أولاً لا يخضع لشكل واحد من أشكال الكتابة القصصية (الرواية ... القصة ... السيرة ... الصورة ...) المألوفة التي يمكن أن تسمح لكتابها - وللقارئ - أن يندمج في ما يحكيه متعاطفاً أو ساخراً ؛ ليس ثمة بداية أو نهاية ، ليس ثمة بناء تقليدي أو حبكة محكمة تفضي إلى تفسير أو تقييم واضح لعالم القرية وموقف الكاتب منه ؛ لا يحكم مباشرة على الأشياء والأشخاص .. هذه كلها أشياء تكاد تكون مستبعدة عند القراءة الأولى المباشرة للعمل . والكتاب ثانياً - يصطنع طرقاً مختلفة في الحكى كلها تمنحه فرصة الحيايدة الساخرة إزاء ما يحكيه ، يصطنع مسافة ثالثة بينه وبين ما يحكيه عبر السخرية وأساليبها المتنوعة في الكتاب .

(١)

أول سؤال تطرحه قراءة الكتاب هو سؤال النوع : ما النوع الأدبي ينتمي إليه كتاب « عجب » لعبد الفتاح الجمل ؟

صحيح أن مسألة « النوع » تعرضت في المرحلة الأخيرة لهرات شديدة ونحويرات وتداخلات كادت تقضى على فكرة النوع نفسها ، ولكننا لم نزل ، بالرغم من ذلك ، نكتب - ونتلقى - روايات ، وقصصاً قصيرة ، وقصائد .. مع تباعد الطرق التي يتسبب بها كل نص إلى النوع . لقد نشرت « عجب » - وها أنا أؤنها بوصفها رواية ! - في روايات الهلال ، وسوف يكون هناك تسليم مألوف القارىء بأنها رواية ، بالرغم من أن صاحبها لم يسجل على صفحة العنوان أنها رواية . وربما يتلقاها القارىء بوصفها رواية ، لأنها تدور حول موضوع واحد وتقدم عالماً واحداً .

هل كتاب « عجب » رواية بأي معنى من معاني الرواية ؟ هل هو مجموعة قصص قصيرة يجمعها موضوع واحد هو قرية عجب ؟ هل هو مجموعة صور وحكايات وشخص من قرية

النصوص بنهايات شبيهة بنهاية القصة القصيرة الكلاسيكية : لحظة الكشف مع قبلة النهاية .

وعلى الرغم من أن الكتاب يبدأ متأثراً بكتابات الجغرافيين والرحالة والمؤرخين العرب الذين يتفحصون عادات البلاد وغرائبها ، فإن المؤلف سرعان ما يهاكمى هذه الكتابات محاكاة ساخرة وخاصة في هوامشه المليئة بهذا النوع من السخرية ، وسرعان ما يقفز من هذا النوع من الكتابة إلى أنواع أخرى عبر الكتاب . ويمكننا أن نلاحظ هذا التأثير في الصفحات الأولى ، حيث يتم تقديم أصل قرية محب بطريقة خرافية قريبة مما كان يفعله بعض الرحالة ، ويتم تقديم أهم عاداتها . . مع الحرص الدائم على مسافة السخرية البديعة :

« حدثوا في رواية متواترة أن « مصر » كانت تنفصح في شماليها الأقصى ، وقيل نعتس وتنفقد الأحوال ، وتتعرف إلى خلق الليل والنهار ، وقيل - وهو الأرجح - تمشى رجلها وقد خدرتا من طول خلود . كانت تعقد يديها من خلف عجزها ، وقد حباها الله في ذلك الزمان المديد ساقين في طول فرعى النيل ، حتى كانها القدامي . . « أم خطوة » .

وبينا كانت تهيج على ضفة النيل قرب دمياط كما يهيج الجمل ، إذ شرقت ، والراجح أن أحداً قد جاب في سيرتها ، فغطست ومسحت بوزها بكمها وهي تشهد ، وبأصول إبهامها مسحت عينها التي دمعت ، وتلفتت حولها ، فلما لم تجد من يقول لها « يرحمك الله يا مصر » شمخت جانحة إلى اليمين رافعة إبهامها الأيسر ، تضغط به منحورها الأيسر تسده ، وفمها تطبقه ، ويعزم أبيها وأما تنفخ ، وكالصاروخ يرتفع بربورها ، بربور مصر العزيز ، إلى أعلى عليين .

وعلى بعد كيلو مترين وكسور من مجرى النيل - وكان هذا قديماً معيار فتوة - انحط البربور ومن يومها لم يتزحرح - في نقطة لم يكن لها أدنى اعتبار على خريطة مصر ، ولعله السبب في كثرة أشجار المخيط العظيم بالمكان .

هذا أصل وفصل - أنا قرية محب - وأصل الفتى ما قد حصل .

إي نعم بربور ، إلا أنه بربور مصر » (٦) .

الكتاب أقرب مايكون إلى « مجموعة صور » أو لقطات يجمعها عالم واحد ، يتم تصويره بطرق مختلفة ، ومن زوايا متعددة ، وهو « نوع » من الكتابة له تراث ممتد في القص العالمي والقص العربي الحديث ، بحيث يمكنك أن تقول إنه « نوع » مختلف لاهو « رواية » ولا هو مجرد مجموعة من الصور المستقلة المنفصلة ، فيقدر مانلقى الصور هنا بوصفها صوراً منفصلة تنلقاها في إطار مجموعة الصور ، ولا يكتمل عالم إحدى الصور إلا في إطار هذا العالم الذي يجمع بين كل الصور في علاقة متبادلة . تستطيع أن تقول إنه « نوع أدبي » له تقاليده المستقلة التي تجمع بين تقاليد الرواية والصورة القصصية ولكنها تختلف عنها كذلك ، نوع من الكتابة يهتم - عبر تاريخه - بتصوير أقاليم معينة أو جماعات معينة يهتم بها القاص القصير غالباً (٧) . لقد حاول سعد مكاوي - على سبيل المثال - أن يقدم عالم قريته « الدلاتون » من قبل ، وذلك من خلال مجموعة من الصور ضممتها مجموعته « الماء العكر » (٨) ، ولكن الأمر هنا يختلف من عدة وجوه : تتابع الصور داخل نص الكتاب ، ومسافة السخرية التي تفصل الراوى عما يقدمه ، واللغة التي تمثل هنا أداة من أدوات التصوير .

إن الصور تتتابع هنا بطريقة أقرب مانكون إلى طريقة الحكى الشعبي الذي ينتقل من صورة إلى صورة في عالم واحد ، في تلقائية ودون تمهيد . وليس لكل صورة هنا عنوان يفصلها عن الصور الأخرى ، وما يفصل بين صورة وأخرى ليس سوى مساحة فراغ بيضاء صغيرة جداً تسمح بانتقال ذهن القارئ . واللقطات (خاصة في محبيات ١) لقطات سريعة متلاحقة وقصيرة غير مكتملة ، قد تكون عن شخص ما من أشخاص القرية فتلخص أهم صفاته في جمل سريعة وتلتقط حادثتين أو ثلاثاً في فترة قصيرة أو فترتين . وقد تكون مجرد حادثة عرضية يدخل إليها الكاتب من منتصفها ، ثم ينتقل إلى غيرها وهكذا . . لدرجة أن الصفحة الواحدة (من القطع الصغير) قد تضم لقطتين أو ثلاثاً . . ولدرجة يبدو معها هذا القسم الأول « محبيات ١ » كأنه لوحة واحدة كبيرة تضم مجموعة من « المنمنمات » الصغيرة ، في نظام تشكيلي . ويبدو شكل الكتابة على الصفحة موحياً بهذه الصورة ، مشيراً إلى علاقة خاصة بين هذا الكتاب وفنون التصوير .

في « محيات ٣ » - أصغر أقسام الكتاب - نوعية جديدة من النصوص ، تدور كلها حول جانب مهم من جوانب القرية ، أو جانب هامشي في الكتابات التي تدور حولها : أعني هذه النصوص التي تدور حول الطيور والحيوانات والحشرات . . إذ يجمع الكاتب في كل نص من هذه النصوص بين حشرتين أو طائرين أو مجموعة طيور - إلخ في محاورات تذكر من جانب بكل قصص الحيوان في التراث الإنساني ، بدءاً من كليله ودمته ؛ إذ تنطوي مثلها على جانب رمزي وتعليمي ساخر . ولكنها تختلف عنها من جانب آخر ؛ لأنها تسجل - بطريقة خاصة - جانباً مهماً من وجود القرية المصرية في ذاكرة الراوي .

غير أن هذا التقسيم إلى محيات ١ ، ٢ ، ٣ ، مجرد تقسيم عام يسمح باختلاط الأوراق ؛ لأنه يقدم عالماً واحداً ، فقد تجد في « محيات ٢ » حديثاً مطوّلاً عن الحيوانات والطيور والحشرات والجمادات التي تجد تركيزاً عليها في « محيات ٣ » ، ولا بد أنك ستجد في عالم الطيور والحيوانات الذي تقدمه محيات ٣ ظلالاً من عالم البشر الذي يقدمه الكتاب في الأقسام الأخرى . . وهكذا . كان المؤلف يذكر بأن هذا عالم واحد من الطير والحيوان والبشر والجماد . .

هل نقول - إذن - إن هذا « كتاب تسجيل » جغرافي تاريخي لغوي . . عن قرية مح ؟ لا شك أن كتاب مح بنصوصه المختلفة ينطوي على ملامح تسجيلية ، لكنه تسجيل الفن ؛ تسجيل من نوع جديد . ويكمن سرّ الجدة فيه في جانبين على قدر كبير من الأهمية يدخلان به في مجال الأدب (أيا كان « نوعه ») قدر ما يتعدان به عن مجال التسجيل المتبدل الرخيص . هذان الجانبان هما : السخرية ، واللغة . وهما يمنحان الكتاب مذاقاً خاصاً لعله يكون - بالإضافة إلى الموضوع الواحد - عنصراً آخر جامعاً بين نصوصه . إن التسجيل الحقيقي يكاد يكون أمراً مستحيلًا في أي نص لغوي ، ناهيك عن أن يكون نصاً أدبياً يضم وجهه نظر معينة ، واعية أو غير واعية . وهل يمكن أن نقول بتسجيلية النص إذا كان منظوياً على سخرية مما يقدمه ، وإذا كان يتلاعب بالكائنات : الجماد والبشر والطيور . . إلخ ويجولها إلى مخلوقات قصصية ؟ !

غير أن تتابع الصور لايجري دائماً على هذا النحو في كتاب « مح » ؛ فالكتاب مقسم إلى محيات ١ (٥ - ٦٢) ، ومحيات ٢ (٦٣ - ١٤٦) ، ومحيات ٣ (١٤٧ - ١٦٣) . وما يجمع بين هذه الأقسام الثلاثة هو « محيات » ، أي انتماعها إلى عالم واحد هو عالم قرية مح ، وإن كانت محيات متنوعة ومختلفة . ولا يعني ذلك أن محيات ٢ مترتبة على محيات ١ ، أو أن محيات ٣ مترتبة على محيات ٢ ، فليس بين هذه المحيات المترتبة علاقة سببية أو كيفية ، أو أية علاقة من نوع آخر ، سوى أنها تنتمي إلى عالم واحد . أما بعد ذلك فكانك إزاء ثلاثة أقسام مستقلة من كتاب واحد ، وتبني النصوص في كل قسم منها على نحو مختلف عن القسمين الآخرين : ففي « محيات ١ » - الذي ترويه القرية « مح » - وصف عام لمجموعة من المشاهد القصرية المتوالية ، ومجموعة من الحوادث والأشخاص النمطيين ، ويتم التنقل بين هذه المشاهد في عشوائية كاملة ، وتستخدم العناوين هنا (في سيرة مح - ياسين الفران - وتربات الغاب) لا لتجمع بين هذه المشاهد المشتتة في وحدات متوالية ، وإنما لتزيد في شتاتها ؛ فقد لا تجد صلة بين هذه العناوين الفرعية وما يندرج تحتها من مشاهد . فالهم في هذا القسم الأول ألا تكتمل حكاية واحدة أبداً ، وألا يتصاعد خيط من خيوط الأحداث (إذا كان ثمة أحداث هنا بهذا المعنى الروائي) . يمكننا أن نقول إن موضوع هذا القسم الأول هو عالم القرية في عمومها وغطيتها ، من خلال تكديس مجموعة من الشخصيات والمشاهد في « لوحة أرياسك » دون رابط دراسي يلزم الكاتب (أو الراوي - القرية) بانتقاء أشياء واستبعاد أخرى ، أو تقديم أشياء وتأخير أخرى .

أما في « محيات ٢ » - وهو أضخم الأقسام الثلاثة ، إذ يشكل وحدة تستغرق أكثر من نصف الكتاب - فنحن أمام مجموعة من النصوص التي تختلف عن « محيات ١ » ؛ فهي أولاً نصوص أطول ، يستقل كل نص فيها بعنوانه ، وينطوي على تقديم لواحد من شخصيات القرية أو أكثر ، سواء كان ذلك من خلال موقف واحد (حديث الدولاب - شجاع - أنامين) أو من خلال مجموعة من المواقف تقدم حدثاً متطوراً ، عبر عناوين فرعية (المفتاح الضائع) ، أو عبر الأرقام ١ ، ٢ ، ٣ . . (أبو فصادة - زفاف الملائكة - الأحمر والأخضر - فنار مح . .) .

من هذه اللحظة يبدأ الحكى ، لصفحات قليلة ، على لسان جماعة الصبية الذين يتقصصهم الراوى (راويتنا المعتمد) الذى كتب من قبل رواية « الخوف » عن القرية نفسها ، وهى الرواية التى يشير إليها المؤلف داخل النص الروائى قائلاً : « وأخونا محمد شتا هذا هو نفسه الذى قالت عنه الخوف إنه... » ثم يضيف فى الماشم : « الخوف رواية للمؤلف من محب نفسها » (١٤) .

فى هذا القسم الأول من الكتاب تتداخل ثلاثة أصوات فى الحكى وثلاث وجهات نظر : جماعة الصبية ، والراوى المعتمد ، وقرية محب . هذا فضلاً عن راو آخر غائب ستكون له الغلبة فى النهاية ؛ ففى القسم الثانى والثالث سوف تختفى هذه الأصوات الثلاثة تقريباً ، ولا يبقى سوى صوت هذا الراوى الغائب ، ويمكننا أن نلاحظ من خلال الاقتباس التالى هذه الأصوات المتعددة :

حتى إذا زامت بطوننا ، وشقشقت
عصافيرها ، نزلنا إلى البحيرة ، وبين أقدام
الغاب الراقص ، نسدّ الأحواش ، ونحلّق
ونحوش ، لنخرج بمشكاكين من السمك . ويأتى
دور الشوى ، ويسرق منا واحد إلى أقرب أرض
ذرة ، يخلع منه كيزاناً بعددنا تماماً ، لأن مايزيد
حرام ، يعاقب عليه الله والفلاح ، لناكل
السمك بالذرة المشوية خبزاً .

من هذا البعد أسمع عزف ذلك الغاب
الريعى المرهف ، حينما تحرك يد النسمة المدبوبة
أوراقه المشرشرة ، ثم تترك المجال للمناشير
تلعب على المناشير ، هذا الريعى العازف هو
مواطنى الأول ، لأنه عماد الحياة فى الكون
المحبى والفساد والاقتصاد ، هو السابح
المشخشخ بأوراقه الرقيقة حادة الطبع ، التى قد
تسهيك لتجرح منك وإصبعك .

وكما أن الكتاب يتقلّت من أية محاولة لتصنيفه ، ووضعته تحت نوع أدبى واحد ، أو تحت أى نوع أدبى ، فإنه يتقلّت أيضاً من الالتزام بطريقة واحدة فى الحكى .

ليس فى بداية الكتاب راو يقول : « قريتي » فى مقابل « قري الآخرين » كما حدث فى بداية رواية « الأرض » للشرقاوى ، وكما حدث فى بداية رواية « الخوف » للمؤلف عن القرية نفسها (١٥) ؛ ذلك أن المؤلف يحاول أن يفلت من مشكلة الترجمة الذاتية وعلاقة الراوى بما يحكيه ، فيتخلّى عن ضمير الراوى المتكلم . فهل نجح فى ذلك وإلى أى مدى ؟

يبدأ الكتاب مؤكداً أن قرية محب هى التى تحكى وتقدم بنفسها سيرتها ؛ فهل نساوع إلى تصديقه ، كما فعل غالب شكرى حين قال « لم يكن أمام عبد الفتاح الجمل إلا أن يجعل الراوى هو قرية محب ذاتها ، فيقيم حاجزاً بينه وبين مايجرى فيها ولها ومن حولها » (١٦) . الواقع أن جعل الراوى قرية محب لم يكن إلا حيلة اصطنعها الكاتب فى البداية واستمرت صفحات قليلة ، ولكنه سرعان ما تخلى عنها حينما اصطدم بالراوى الحقيقى للأحداث . فبعد أن ظل يؤكد ، طوال الصفحات الأولى - وعبر وسائل كثيرة (١٧) - أن الراوى هنا هو « قرية محب » ولا أحد سواها ، أخذ يعي ضرورة التخلّى عن هذا الراوى الشكلى المصطنع والانتقال إلى الراوى الحقيقى . بل إنه ينقل هذا الوعى إلى القارىء ، حينما يقول فى بداية مشهد من مشاهد « عجيات ١ » هو المعنون « زر » (١٨) ، وأنا أنقل الكلام هنا بالطريقة نفسها التى رسمه بها المؤلف على الصفحة :

« الصبيان الذين يملأون البيوت والحارات ،
وينفذون من بين أرجل الكبار ، وهم يمسعون
ويشققون وينقون ويصهلون وينهقون ويخورون ،
هؤلاء الجن المصور ، والقردة القطع ، ليست لهم
حياتهم المؤثرة غير المعترف بها ؟

لندع المجال لراويتنا الذى كلما كبر ، انفرزت رجله
فى معجنة طفولته فلا يقوى على الخروج منها ، راويتنا
المعتمد الذى يغطس ويقبّ كلما غدذنا فى
السر » (١٩) .

مع طلعة كل فجر تمتد شقاراف محب إلى هذا الغاب الريمى ، لجة بعد لجة ، تحش أصواته وتحزمه في طرود ، وعند مطلع الفجر يتهدى بها الجمل صابر ، وعلى إيقاعه الجنائزى تشخخس وتممس ، ورءوسها تسجل وتتمرمط في الأرض ، وألسنها تلحس غشاء الندى وهى تسف التراب .

والصغار دون قامات المناسج ، ينضمون إلى العجايز الطاعنين (١٥)

وحين نصل إلى نصوص محبيات ٢ يكاد يخفى تماماً صوت القرية « محب » التى كانت تحكى وتلع على أنها هى التى تحكى . يتراجع صوتها تماماً ليحل محله - حتى النهاية - صوت الراوى الغائب ، لكن وجهة نظر الراوى المعتمد - الذى يسمى هنا الغلام مرة والفقى مرة أخرى - تظل هى المسيطرة ، بحيث تأتينا الوقائع والشخوص من خلال إدراك هذا الغلام الصغير فى معظم الأحيان ، أو تأتينا من خلال إدراك جماعة الصبية رفقاء الغلام . ولنلاحظ فى أول نصوص محبيات ٢ من الذى يحكى ومن أى وجهة نظر :

« وديوك يرابر محب تسعة تؤذن للفجر ، وديك آل سعد يطلق أول صيحة ، لأن بيته فى أقصى الشرق وعلى ربوة ، وأقرب نقطة من محب إلى الشمس أم الفجر .

وغلام يحرك رأسه ، عصب السمع عنده أودعه هو الآخر قبل أن ينام حناجر الديكة التسعة .

تتصايح الديوك كل فى دركه ، الواحد بعد الآخر ، وكل ديك يشد خيطاً ليوقظ فى رأس الغلام حارة ، ويصياح الديك التاسع والأخير ، وهو ديكهم ، لأن بيتهم فى أقصى الغرب ، يكون قد صحا تماماً » (١٦)

إن الذى يحكى هنا هو الراوى الغائب العليم الذى يرى من على ، لكن أحداث النص بعد هذا « التمهيد » - وخلاله - كلها مروية من وجهة نظر « الغلام » الذى سيتحول بعد قليل إلى « الفقى » ، والذى يذكر كبراًوى طه حسين فى الأيام - وهو الراوى الغائب - إذ يتحدث عن نفسه : « الفقى » ، « صاحبنا » .

بيد أنك لن تستطيع أن تحدد دائماً من الذى يحكى ؛ هل هو الراوى الغائب دائماً ؟ إن المؤلف لن يترك لك هذه الفرصة ؛ فضلاً عن تعدد وجهات النظر وتداخلها ، سوف نجد فى فقرات متوالية تحولات فى الضمير الذى يحكى ، من المفرد إلى الجمع أو العكس ، وتستجد تدخلات الراوى المعتمد فجأة بعد عبارة « قال الراوى » أو « يقول الراوى » ... فى نص « زفاف الملائكة » (١٧) - مثلاً - يمكننا أن نلاحظ التنقل بين الراوى الغائب والراوى المعتمد وجماعة الصبية .. دون أن نجد الراوى الأول/قرية محب .

ويظل الأمر على هذا النحو طوال القسم الأول من الكتاب : صراع بين هؤلاء الرواة الثلاثة ، أو قل تبادل للمواقع وتناوب بينها . غير أن المؤلف يجعل من صوت القرية/محب صوتاً غالباً على الأصوات الأخرى ، كان هذه الأصوات الأخرى تتحرك من داخل صوت القرية المهيمن ، الذى يقدم الجميع - بما فى ذلك الرواة أنفسهم - من على ، كأنهم جميعاً رعاياه . إن الراوى « راويتنا المعتمد » نفسه يتم تقديمه بوصفه جزءاً من عالم القرية الذى تعرضه « محب » ، وكان المؤلف/الراوى المعتمد يقدم نفسه من منظور هذا الصوت الجماعى : صوت القرية . فكثيراً ما تذكر القرية هذا الراوى وتحدث عنه بوصفه « راويتنا المعتمد » مرة ، « وراويتنا الرسمى » مرة أخرى :

« يقول راوئى الرسمى ، وكان أيامها تلميذاً بهذه المدرسة الابتدائية : أضرب المعهد الدينى ، وتجمعوا فى الحوش » (١٨)

« وبيت الفول هذا يقع أمام باب راويتنا الفقى رأساً » (١٩)

« قال الراوى : كنا فى المدرسة الثانوية المطلة على محب ، وأبنوب أفندى مدرس التاريخ » (٢٠)

ومابليث المؤلف أن يعود إلى صوت القرية المجهول ليختم به هذا القسم من أقسام الكتاب تحت عنوان « مسك الختام » !! وكأنه يختم هذا القسم الخاص بسيرة محب .

وهكذا يتعدد الرواة ، ويحكى كل منهم عن الآخر ويقدمه :
القرية تحكى عن راويها المعتمد والراوى يحكى عن القرية ،
والقرية تحكى عن جماعة الصبية . . . الخ . ويعمل المؤلف - عبر
الكتاب كله - على إرساء تقاليد فى الحكى من وجهات نظر
متعددة ومتداخلة ، بحيث لا يفاجئك أن يظهر فجأة صوت
الراوى المعتمد ، أو صوت جماعة الصبية ، أو الراوى
الغائب ، أو حتى صوت قرية محب بعد طول غياب .

لقد ترسخت هذه التقاليد فى الحكى عبر الجزء الأعظم من
الكتاب ، فإذا ما وصلنا إلى القسم الأخير « محبات ٣ » ، ومع
اختفاء هذه الأصوات كلها على المستوى الصريح وبقاء صوت
الراوى الغائب وحده ، نظل مدركين هذه الأصوات فى خلفية
صوت الراوى الغائب ؛ فالذى يحكى حكايات الحيوان
وحواراته فى القسم الأخير ليس فقط صوت الراوى الغائب ،
ولمّا هو صوته المحمل بأصوات الرواة المتعددين ، خاصة
صوت الراوى الغلام . وجماعة الصبية ، وهو الصوت الغالب
على الكتاب فى مجمله .

وفضلاً عن هذا التعدد والتداخل فى أصوات الرواة ، وهو
التعدد الذى لا يسمح للقارئ بالاندماج الانفعالى مع
النص ، هناك ظاهرة لافتة تتصل بالعلاقة بين الراوى الذى
يحكى والقارئ ؛ فكثيراً ما يخترق الراوى حدود لعبة الحكى
الرومية ، ويوجه حديثه مباشرة إلى القارئ (القراء) أو قل إلى
الجمهور الذى يبدو كأنه جمهور من المستمعين إلى راوٍ شعبي
ينتقل بهم من حكاية ومن مشهد إلى مشهد :

« أتدرون كيف مات الحاج أحمد ؟ بأن جرع زجاجة
الدواء جملة بدل التسيط المريح ، طلباً لعاجل الشفاء .
« وما دمنّا قد انزلقنا إلى . . . » (٢١) .

« وبيت الفول هذا يقع أمام بيت راوينا الفنى
رأساً » (٢٢) .

« الخلاصة أن مدام عزيزة ، وقفت يومها أمام محب
عند منزل الترعة الشراقوية ، وطال وقوفها لتمون - اسم
الله على قيمتك - الجملة . . . » (٢٣) .

الكلمات التى شددت عليها تشير من ناحية إلى توجيه
الخطاب المباشر إلى جمهور المستمعين ، وتنفضى من ناحية
أخرى إلى تخيل الراوى (أيا كان) والمستمعين فى جلسة واحدة
يجمعهم ضمير واحد (مادمنّا - راوينا . . .) . وهكذا يضيف
المؤلف بعداً جديداً يسهم فى كسر التلقى الانفعالى للنص الذى
يدور حول القرية ، وهى الموضوع الانفعالى الأثير لدى القراء
والكتاب .

- ٣ -

أما البعد الأهم فيما يتصل بحرص المؤلف على كسر التلقى
الانفعالى لكتابه فهو بُعد السخرية - الذى يتجلى أكثر ما يتجلى
فى أسلوب الكاتب ولغته ، وهى أكثر ما يميز هذا الكتاب
وصاحبه .

ومن المعروف أن السخرية إنما تسهيل ذكاء القارئ
وعقله ، ولا تعتمد على استشارة انفعالاته وعواطفه : « قد يتأبنا
شئ من الحزن ونحن نشاهد تناقص الطبيعة البشرية أو تنافر
الحياة ، ولكن هذا الحزن إنما يعترى العقل وحده ، فالملمهة
تقيّد عواطفنا تقييداً صارماً ، ونتمننا من الانطلاق فى الوقت
المناسب » (٢٤) ، وأهم وسائل الكاتب فى صنع السخرية
والفكاهة إنما هو الأسلوب : « إن أسلوب المسرحية أو
الرواية هو أول ما يدلنا على ما فيها من فكاهة . . . وكلنا يعرف
كيف يستطيع القصاص الموهوب أن يخلق ملمهة من قصة
تافهة ، وذلك بنسق الكلام أو نغمته العامة ، وبالتعبير
وبالإشارة والحركة . . » (٢٥) .

هذه اللغة الساخرة تضممر - إذن - انفعالاً ومراة
إزاء ما تقدمه ، ولكنها لا تترك لهذا الانفعال المرفضة أن يتبدى
على السطح ، وبالتالي يظل انفعال القارئ محكوماً ومضمرأ ،
لكنه قائم هناك فى منطقة عميقة من الوعى .

وليس دور اللغة فى الكتاب مقصوراً على مجرد السخرية ،
ولمّا يلعب هذا الصوت الساخر الذى يحكى فى « محب » دوراً
آخر عبر اللغة الخاصة ، هو دور تصوير عالم القرية . اللغة فى
كتاب محب هى أداة التسجيل الأولى التى يتشكل بها فضاء
العمل : زمانه ومكانه : . . أشياءه وأحيائه . وبعد أن تنتهى

الملح والتوابل ، وكمرها في لفاقه . . . » . فانت تجد - في هذا النص - مفردات مثل : (باضت - القفص - زبون - كمرها . . .) ومفردات أخرى من قبيل (الجودي) . . . كما تجد إلى جوار تراكيب من قبيل (باضت له في القفص - صاح القرن كمرها في لفاقه) تراكيب أخرى مثل : (حتى إذا ما استوت على الجودي) دون أن تشعر بغربة هذه العناصر عن بعضها البعض .

وليس المسألة هنا إرجاع الكلمات العامية إلى أصلها الفصح فقط (وهو ما فعله الكاتب على نحو ساخر في هوامش الكتاب التي تلعب دوراً مهماً في بنائه) ، وإنما تبدو المسألة أحياناً كما لو كانت سخرية من العامية ، ومن الفصحى ، ومن الذات ، ومن اللغة الإنسانية كلها ، ومحاولة لكشف الزيف الذي تنطلق منه هذه التفرقة بين العناصر .

٢ - الهوامش : تلعب الهوامش - على مستويات متعددة - دوراً مهماً في كتاب « محب » ، فهي بدايةً تتنقل بالكتاب من حدود الرواية : التي هي حكاية متصلة يستغرق فيها القارئ ويندمج ويتفاعل مع أحداثها وشخصياتها ، إلى حدود « البحث والتحقيق » ، حيث العودة إلى أصول الأشياء ومعناها . لكن دور الهوامش يتعدى مجرد ذكر معنى الكلمات الخاصة بالقرية والبحث عن معناها وأصولها في المعاجم . . . إلخ ، يتعدى هذا إلى أشياء أخرى ؛ فما يقوله المؤلف في الهامش عن معنى كلمة ليس مجرد نقل لمعناها من المعجم أو من استخدامات الناس الخاصة في القرية ، وإنما هو تقديم ساخر لهذا المعنى وهذا الاستخدام . والكتاب - وهو ينشئ معجم قريته الخاص - يحاكي لغة المعاجم وتحذلقها محاكاة ساخرة . ويمكننا أن نتأمل هذا كله من خلال بعض الأمثلة :

« الملمبة الصاروخ : رجاجة صغيرة بها وقود ، وبفوهتها لبوس من صفيح ، يتخلله فتيل بوقد ليخرج صاروخ الشعلة » ص ٩ .

الشنفة : « شم الحمار الزيلة المعترضة ، والشب بها بين الأنف والشفة إلى أعلى عليين في نشوة » ص ١١ .

الست : « أجاز المجمع اللغوي « ست » وتغاضى عن « سى » بمعنى سيد » ص ٢٧ .

الدنون : « الدنون بلغة القرية مع حفظ المقامات ، هو بربرو الصغير كلما أطل من أنفه نشف ، أى شهقه »

من قراءة الكتاب ستكتشف ان له معجماً خاصاً (في التراكيب والصور ، والمفردات) هو معجم القرية نفسها الذي يصورها أكثر مما يصورها وصف المكان والأحداث . .

يحاول عبد الفتاح الجمل أن يقدم رؤيته للقرية من خلال اللغة التي يستخدمها أسامياً ، وتجربته مع هذه اللغة الخاصة تجربة ممتدة عبر أعماله كلها ، خاصة روايته السابقة (الخوف ١٩٦٧) ؛ فاستخداماته الخاصة للغة في كتاب محب لها جذورها في رواية « الخوف » ، غير أنه هنا يطوّر مبادئه في الخوف ، ويدخله في نسيج جديد من البناء الروائي . كان اللغة هنا عنصر من عناصر النسيج الروائي التي تحدثت عنها من قبل : النوع الأدبي ، الراوى . .

أما وسائل عبد الفتاح الجمل في توظيف هذه اللغة الخاصة ، وما انتهى إليه من نتائج ، فتحتاج إلى وقفة مستفيضة من « مؤرخ أو باحث اجتماعي لغوي ليرى قيمته وأثره » كما أشار بدر الديب في تعليقه على الكتاب (٢٦) ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نسجل بعض الملاحظات العامة :

١ - العامية والفصحى : لا أظن أن قضية هذه الرواية هي العامية والفصحى وما تستدعيه من مشكلات في الأدب العربي الحديث ؛ فانت تستطيع أن تقرأ الرواية كلها بالعامية أو تقرأها بالفصحى ، كما قال غالي شكري (٢٧) ، وإنما القضية هنا هي توظيف الكاتب للعامية والفصحى في توصيل رؤيته الخاصة للأحياء وللحياة كما سرى بعد قليل . إنه يضع الكلمة المغرقة في عاميتها إلى جوار الكلمة المغرقة في فصاحتها ، ويضع التركيب العامي إلى جوار التركيب الفصيح في مركب واحد ، تماماً كما يضع الحيوان والإنسان والطير والنبات والجماد في مركب واحد متفاعل ، بحيث يدفعك إلى السخرية من هذه التفرقة العقيمة بين العناصر .

تروى « محب » عن ياسين القران فتقول :
« وكلما أنه سمك من النوع الذي أوقعه بخته فيه ، استبدل بكلماته الثلاث ثلاثاً أكبر سناً .

أما إن باضت له في القفص ، أنه سمك الاستفتاح خليطاً ، ونصيه من أجناس ثلاثة ، تظل تنمو وترى ، على الغالي حتى آخر زبون .

يلقى بها إلى صاح القرن ، لتشوى على ذوب النهار كله ، هاذئة أصيلة ، حتى إذا ما استوت على الجودي ، أخرجها إلى

ليعيده بلغة محب ، وكأنا قد نشف ص

٥٥

الشبارة : « هي البلطية بلغة بحيرة المنزلة » ص ٦٧ .

البُلط : « بورسعيد ، ولعلها من صدر اسمها الأجنبي (بورت سعيد) مع قلب الراء لأمأ لزوم شؤون سقف

الحنك » ص ٩٥ .

— ٤ —

عبد الفتاح الجمل مثل كثير من الكتاب والمثقفين من أبناء القرى الذين ابتلعتهم المدينة ، ولكن علاقتهم مع القرية ظلت تنضح في كتاباتهم . إن علاقته بقريته ممتدة منذ روايته الأولى « الخوف » كما ذكرت ، ويمكنك أن تتعرف على طبيعة هذه العلاقة من إهداء كتابه هذا « محب » . إنها علاقة تنطوي على حنين وألم ومرارة وسخرية ووعي . كيف يرى الجمل عالم القرية ؟ وكيف يقدمه ؟ ماذا أضاف إلى سابقه ؟ بل ماذا أضاف إلى نفسه بعد روايته الأولى ؟

قرية الجمل - بطبيعة الحال - قرية من صنع الفن ، تنسع لما هو حقيقي وما هو مجاوز للحقيقي ، لما هو فعل وما هو ممكن . ولأيمالك المرء هنا إلا أن يطرح على صورة القرية في الرواية مجموعة من الأسئلة : ما الأطراف التي يدور بينها الصراع - الضمني - في قرية الجمل ؟ هل هناك صراع على الأرض ، والمياه ، والثأر . إلى آخر هذه الأشياء التي بتأسس عليها الصراع في قرية مصرية ؟ هل نستطيع أن نقول إن هناك صراعاً - بأى معنى - بين المالكين المستغلين وبين المستغلين ؟ ما يحدث في الكتاب هو تغيب شبه كامل لعالم المستغلين (بكسر الغين) ، باستثناء إشارات خاطفة ، لكن وجودهم - مع ذلك - قائم هناك يبرز على الصدر ، ويتجلى عبر المראה والكتابة والخليط اللامعقول الذي تضمه اللغة الساخرة .

أسا عالم المستغلين (يفتح الغين) والمفهورين فهو عالم الكتاب وناسه الذين لا يعلن الكاتب عن سر استغلالهم وقهرهم وتكسّرهم ، لكن السؤال الذي نضمه السخرية المرة المستثيرة للعقل يطرح نفسه على القارئ ، فلا يملك منه فكاً عالم المستغلين ، كما يقدمه الكتاب ، عالم مشتم وتكسر ، تشتت النص الروائي نفسه وتكسره . إنه عالم غير مكتمل ولا يمكن أن يصلح لرواية ، ولا ينطوي على وحدة ملحمية ،

والأمثلة كثيرة جداً ، فليس هناك صفحة تخلو من إشارة أو إشارتين في الهامش ، وكلها لاتعلن عن صوت الروائي ، وإنما تعلن عن صوت الباحث المحقق الذي يتقصى المعنى في اللغة ويقارنه تاريخياً وجغرافياً . . (في لغة محب - في لغة بحيرة المنزلة - في لغة الناس - في غيرها من المحافظات - المجمع اللغوى . . الخ) هذا كله في نعمة ساخرة (شؤون سقف الحنك) تقدم المعلومة وتسخر منها في الوقت نفسه .

لقد كان من أهداف المؤلف في هذه الهوامش أن يتجنب المشكلة التي تراها في روايته السابقة « الخوف » ، حين استخدم كلمات القرية (العامة أو الفصحى) دون أن يشير إلى معناها في الهامش ، مما أدى إلى التباس المعنى على القراء ، فكان لابد أن يوضح المعان الخاصة للمفردات والصور في الهوامش ، مع استخدام هذه الهوامش - في الوقت نفسه - لخدمة أغراض السخرية ، ولخدمة بناء الكتاب بعمامة ، حيث تمنع هذه الهوامش - مع أشياء أخرى - من اندماج القارئ مع الحكايا والشخص و تأخذه إلى منطقة « البحث » الإيجابي ، بدلاً من منطقة التلقى الانفعالي السلبي . هذا فضلاً عن أنها - بمزجها بين العامة والفصحى وسخريتها من التفرقة - تخدم رؤية المؤلف التي تمزج بين الأشياء والأحياء والعناصر المختلفة ، ونعربهم في فن جرى يقترب من فن « الجروتيسك » .

٣ - الجروتيسك : في كتاب عبد الفتاح الجمل تمازج فريد بين مستويات الحياة المختلفة : بين النبات والحيوان والإنسان والجماد . . من ناحية ، وبين المبتذل البذيء والشاعري المحلق من ناحية ثانية ، وبين العامي والنصيح من ناحية ثالثة . . هذا كله فيما يشبه توليفة « الجروتيسك » الساخرة والبشعة ، والتي لا تخضع لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل (٣٨) .

وبالرغم من أن الكتاب مقسم تقسماً عاماً : قسم للحكايا ، وقسم للشخص ، وقسم للطيور والحيوانات . . فإنك ستجد في كل فقرة من فقراته ، وفي كل جملة ، هذا

ومرة أخرى يذكرك عالم هذه القرية الفريدة بعالم قرية سعد
مكاوى في « الماء العكر » ، مع اختلاف الرؤية ، والنغمة
العامة ، واللغة ، والبناء العام . . بين الكاتبين .

وأخيراً ، أتوقع أن يكون كتاب « محب » قد كُتِبَ على نحو
تجريبى متقطع ، في فترة زمنية ممتدة ، وأن يكون تخطيط
المؤلف لكتابه قد تم أثناء الكتابة ويعدّها ، وليس قبلها ؛ وهذا
ما يفسر التغيرات الدائمة في التقنيات وطرق الحكى ، بل
توزيع الكتابة على فراغ الصفحة . التجريب سمة شاملة في
الرواية تقضى إلى عدم الخضوع لراوٍ واحد ، أو لنوع أدبي
واحد ، أو لغة واحدة كما لاحظنا . من هنا كان العنوان الأقرب
إلى طبيعة هذا الكتاب هو عنوان « محبات » بما تنطوي عليه
الكلمة من معنى التعدد والتشتت والتنوع . . لكن المؤلف
جعل عنوان كتابه « محب » ، ربما بدافع من هذا الحنين الذى
أشرت إليه من قبل ، وربما بدافع من المعنى الروائى والعالم
الروائى الواحد الكامن وراء التعدد والتشتت .

إنها كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية .

ولايملك تقديم بطل روائى من أى نوع حتى ، إن كان بطلاً
متفصلاً ومتكسراً .

في كتاب « محب » غياب شبه كامل لعالم الفلاحين من
المالكين الكبار أو حتى صغار الملاك . ليس في الكتاب سوى
تصوير لمجموعة من الحرفيين الصغار الضائعين المسخرة
(الفران - المزين - الشاعر الأعمى - الرداحة - النجار -
البقال . . .) وجميعهم تنتهى بهم الصور القصصية إلى الانهيار
أو الموت . ليس سوى عالم من الهامشين المشتتين الذين
يعيشون على هامش القرية المصرية الحقيقية ، ولكنهم يشكلون
العالم الخاص بالكاتب ، ويتم تقديمهم في شتابهم هذا ، عبر
سخرية كثيفة باعثة على التأمل .

إن عالم القرية - كما يقدمه كتاب « محب » - لا يتضمن إلى
جوار هؤلاء الهامشين المشتتين سوى عالم آخر من النبات
والحشرات والحيوانات والجمادات يختلط بعالمهم ؛ فهل هذا
هو عالم القرية المصرية حقاً ، أم هو عالم القرية كما هو في ذاكرة
عبد الفتاح الجمل ابن القرية الذى غادرها منذ زمن ويحن
إليها ، ويقدمها عبر مصفاة رؤيته الخاصة وفنه الخاص ؟

الهوامش :

- ١- عبد الفتاح الجمل : « محب » روايات الهلال ، القاهرة يناير ١٩٩٢ .
- ٢- نفسه : ص ٥ .
- ٣- عبد المحسن بدر : الروائى والأرض ، دار المعارف ١٩٨١ .
- ٤- غالى شكرى : حواريت أم رواية - مقال بجريدة الأهرام القاهرية ١٩٩٢/٢/٥ .
- ٥- انظر : Goldmann : Towards a sociology of the Novel trans . by Sheridan, A., (London, 1975) P. 4
- ٦- « محب » ص ٦ ، ٧ .
- ٧- راجع مناقشة شكرى عياد لهذا النوع من الكتابة « الصورة القصصية » وعلاقته بالرواية وبالقصة القصيرة وبالجماعات الهامشية ، وطريقة تقديمها .
« القصة القصيرة في مصر » دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- ٨- سعد مكاوى : الماء العكر ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٦ .
- ٩- عبد الفتاح الجمل : الخوف . ط ١ ، ١٩٩٧ مختارات فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .
- ١٠- غالى شكرى : المقال السابق .
- ١١- من هذه الوسائل مثلاً تأكيد ضمير المتكلم المنسوب إلى محب ، كأنه يشعر أن القارئ يشكك في نسبة هذا الكلام إلى قرية محب ، كأن يقول مثلاً :
« هذا أصل وفصل أنا قرية محب » أو « بهذا قضيت أنا محب أهدهد أوجاعى » . . . وكان النص ينفي عن نفسه بهذا التكرار تهمة أن يكون الراوى أحداً
غير قرية محب .

- ١٢ - أظن أنه حدث خطأ طباعي هنا ، لأن الأقرب إلى هذا المشهد هو عنوان المشهد التالي : « وتريات الغاب » كأنه حدث تبديل عنوان مكان الآخر
- ١٣ - « محب » : ص ٣٠ والتشديد من عندي لتوضيح الفكرة .
- ١٤ - « محب » ص ٢٢ .
- ١٦ - « محب » ص ٥٣ .
- ١٧ - « محب » ص ٥٤ .
- ١٨ - « محب » ص ٥٧ .
- ١٩ - « محب » ص ٦٤ .
- ٢٠ - « محب » ص ٨٢ .
- ٢١ - نفسه ص ٨ .
- ٢٢ - نفسه ص ٥٤ .
- ٢٣ - نفسه ص ٩٦ .
- ٢٤ - ل . ج . بوتس : الملهاة في المسرحية والقصة . ت . إدوارد حليم . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٤٨ .
- ٢٥ - نفسه ، ص ٧٨ .
- ٢٦ - محب : تعليق بدر الديب : « هذه الرواية » ص ١٦٥ .
- ٢٧ - غالي شكرى ، المقال السابق .
- (٢٨) - راجع مادة «جروتيسك» في : مجلدى وهبة ، معجم مصطلحات الادب .

آداب الشرق الأوسط

بين تناظر التجارب

وتباين المنطلقات

صبرى حافظ

Modern Literature in the Near and Middle East: (1850 – 1970), edited by Robin Ostle, (London:) (Routledge, 1991), pp. x, 248.

فكرته الأساسية ، في تماسك تخطيط بنيتها ، وفي دعوة مختلف الباحثين الذين تناولوا جوانب هذا الموضوع للكتابة فيه بالطريقة التي برهنت على صحة عدد من افتراضاته الأساسية ، وإن أثارت عددا من التساؤلات حول بعضها الآخر . ونتيجة لتخطيط روبن أوستل الجيد للموضوع واختياره الموفق للباحثين ، جاء الكتاب ، بعكس كثير من الكتب المماثلة التي تضم بين دفتيها أبحاث مؤتمرات أو ندوات علمية ، على درجة كبيرة من تماسك المنهج وتكامل الخطة . وينطلق الكتاب من افتراض أساسي ، وهو أنه بالرغم من الحروب العديدة التي شهدتها الشرق الأوسط في تاريخه الحديث ، وحرص قوى كثيرة على إزكاء حدة التناقضات بين شعوبه ، فإن آداب هذه المنطقة (باستثناء الأدب العبري الدخيل عليها الذي تخضع عملية دراسته إلى تقسيم أقرب إلى ذلك المنهج في دراسة آداب أوروبا الشرقية والوسطى منه إلى التقسيم النابع من دراسة آداب المنطقة الأخرى من العرب إلى الفارسي والتركي) ، « تقدم الدليل على أن منطقة الشرق

مع أن خطة هذا الكتاب الطموحة هي مصدر محدوديته النقدية ، فإن القضايا الأساسية التي يطرحها فيها تتعلق بعلاقات التناظر أو التنافر بين مسيرات آداب المنطقة الأربعة ، وغائل المراحل التي مرت بها هذه الآداب في سعيها نحو التطور ، وتشابه التجارب السياسية والثقافية التي مر بها مثقفوها ، هي التي تبرر مشروعه الطموح هذا . وهو مشروع يطرح ، كأى مشروع علمي حق ، من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات ، ويشير من القضايا أكثر مما يقدم من الحلول . ويعود الفضل إلى روبن أوستل ، محرر هذا الكتاب وصاحب

الأوسط ظلت إلى حد كبير منطقة ثقافية واحدة منذ عام ١٨٥٠^(١)، وعلى أن مسيرتها الثقافية والفكرية تنطوي على إعادة إنتاج للنماذج والمشاكل والاهتمامات في كل أدب بصورة تدعو إلى ضرورة إعادة النظر في مدى أهمية تدارس هذه الآداب معا، واستفادة كل منها من تجارب جيرانه الثقافيين. وهذه من القضايا المهمة التي يثيرها مثل هذا الكتاب بصورة غير مباشرة؛ لأنه سيكشف لنا عن أن اهتمام كل أدب من آداب المنطقة الأساسية الثلاثة بإجراء حوار مع الإنجاز الثقافي الغربي فاق — بمراحل — أي اهتمام بتعرف ما يدور في ساحة الآداب المجاورة، ناهيك عن إدارة حوار حقيقي معها. وهو أمر مفتقد ولابد من تداركه، الأمر الذي يعد هذا الكتاب الخطوة الرائدة فيه.

ويقسم الكتاب تاريخ المنطقة الثقافي الحديث إلى ثلاث مراحل أساسية: هي مرحلة الترجمة والانتباس (١٨٥٠ — ١٩١٤)، ومرحلة الانتقال من الرومانسية القومية إلى النقد الاجتماعي (١٩١٤ — ١٩٥٠)، وعصر الاستقطاب والأيديولوجيا (منذ ١٩٥٠). ويخضع في دراسة هذه المراحل الثلاث إلى خطة ثابتة تبدأ، ليقينها بأن هناك علاقة بين آداب كل مرحلة والتجربة السياسية والاجتماعية التي عاشتها المنطقة فيها، بمسح اجتماعي سياسي للمرحلة قبل تناول كل أدب من آدابها الأربعة (العربي والفارسي والتركي والعبري) بالدرس والتحليل، باستثناء مؤسف واحد، هو غياب الأدب الفارسي، لأسباب مفهومة، من المرحلة الأخيرة من هذه الدراسة. وإن كان اتساع الفصل الخاص بالأدب الإيراني في المرحلة الوسطى من الكتاب قد عوض بعض القصور الناجم عن إغفاله أو عدم العثور على من يستطيع الكتابة عنه في المرحلة الأخيرة بالشكل اللائق.

والواقع أن قوة هذا الكتاب تكمن في قدرته على وضع آداب المنطقة في سياقها الحضاري والسياسي، وفي الكشف عن أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الثلاثة أكبر كثيرا من التصور الشائع عنها، وفي تقديمه لمخطط واسع طموح تنضوي تحت لوائه آداب المنطقة الأساسية كلها. لكن عنصر الضعف الأساسي في الكتاب ينبع من منطقة قوته تلك؛ لأن طموحه الكبير لتغطية مسيرة آداب أربعة على مدى قرن ونصف من الزمان فيما يربو قليلا على مئتي صفحة، أدى إلى الاختصار أو

الحذف أو حتى تجاهل الكثير من الإنجازات المهمة. لأن كثيرا من فصوله مهما كانت دقة تغطيتها المسحية، ومحاولتها لتناول العلامات الفارقة في مسيرة كل أدب من هذه الآداب، فإنها لا تول أدبية الأدب أي عناية. صحيح أنه من التزيد أو حتى التعتن أن نطلب من أي باحث أن يتناول أربعين أو خمسين عاما من التطور الأدبي في اثنتي عشرة أو خمس عشرة صفحة ونتوقع منه أن يتناول قضايا أدبية الأدب في هذا الحيز المحدود. لكن المشكلة الأساسية التي يواجهها كل تاريخ أدبي هي مدى قدرته على تسويق مشروعه التاريخي على المستوى التقدي التطبيقي بخاصة، ومدى ترجمته لعناصر الأدب الخاصة إلى قضايا عامة وتحولات أسلوبية أو منطوقية معينة.

وقبل البداية في مراجعة فصول الكتاب وتناول القضايا التي يطرحها أو الإشارة إلى أن كتابة هذه المراجعة باللغة العربية وللقارئ العربي بالدرجة الأولى تتطلب بطبيعة الأمر توجيه عناية أكبر للفصول التي تناولت الأدب العربي فيه، بل تقتضي فيها طبيعة الخطاب والجمهور الذي يتوجه إليه إبراز المطلق العربي في المعالجة، أو تمرير كل تناول للأدب الأخرى التي تناولها الكتاب عبر مرشح ثقافته ومن خلال الوعي بقضاياها. فالكتاب — كما سنرى — يعرض لآداب المنطقة بطريقة تلجأ بحكم الخطة وضرورات الحيز إلى الإيجاز الشديد. ومن هنا فإن ما سيرد في المراجعة لن يكون إلا نوعا من تلخيص التلخيص. كما أن معرفة المراجع المحدودة — للأسف — بإنتاج بقية الآداب التي تناولها الكتاب، تفرض عليه الاكتفاء بالملاحظات العامة في هذا المجال دون الدخول في التفاصيل. فمدار اهتمام المراجع وقضيته الأساسية هي الأدب العربي بالدرجة الأولى، ثم العلاقة بين صورته الحقيقية والصورة أو الصور الشائعة عنه في الغرب بالدرجة الثانية.

ويبدأ القسم الأول «عصر الترجمة والانتباس» بفصل تاريخي جيد للكولم ياب يلخص فيه براءة آليات تفاعل عملية التحديث في المنطقة مع ظاهرة بروز الأدب الجديد فيها بصورة تكشف عن مختلف العناصر التي لعبت دورا أساسيا في هذه المسألة، ويمتجح بمزج مقتربات عالم اجتماع الثقافة بمنطلقات المؤرخ. إذ يحرص ياب في هذا الفصل على تحقيق نوع من التضافر بين تطور الأحداث السياسية في المنطقة وتطور

هذه الترجمات أن نجد من يتلقاها من المثقفين أو الجمهور بالشكل المطلوب لاستيعاب رؤاها والاستجابة لها .

ثم يجيء الفصل الذي كتبه تيودور بارفت عن الأدب العبري ليكشف عن الطبيعة الخاصة لهذا الأدب ، ويقدم عناصر غريبته عن المنطقة ؛ لأن هذا الأدب تطور بالفعل بعيدا عنها في بروسيا وليتوانيا وبلوروسيا وبرلين وغيرها من البلدان الأوروبية . وكانت عناصر التماثل مع أدب المنطقة تتمثل في محاولته اقتباس أشكال التعبير الأوربية وقوالبها ، وتطويرها لتطلبات اللغة اليديشية أولا ثم العبرية بعد ذلك . وقد كشفت هذه الدراسة كيف أن اليهود حاولوا ، بقدره الكلمة وجبروت الأدب ، أن ينشئوا لهم وطنا داخل نطاق الكلمات مغaira للموطن الجغرافي الذي عاشوا فيه . فقد مكن أدب هذه الفترة الباكرا العبري اليهود من تكوين معرفة بسهولة فلسطين وجبالها ومروجها وبواديها كانت - برغم ومهميتها وعدم مطابقتها للواقع الفلسطيني بأي حال من الأحوال - أفضل من معرفتهم بمناطق أوروبا الشرقية التي كلوا يعيشون فيها ، وهي مسألة أدت بلاشك إلى تعميق عزلتهم عن المجتمعات التي عاشوا فيها وربطهم بعالم وهمي - لا معرفة حقيقية لهم به - أقرب إلى عالم الأساطير منه إلى عالم الواقع . وسطوة الصورة الأدبية المزوقة لأرض الميعاد المتوهمة التي خلقتها الكتابات العبرية في هذه الفترة الباكرا كانت من العوامل التي ساهمت في بلورة الفكرة الصهيونية وتجذير أيديولوجيتها في عالم ساعد عداؤه لليهود على انتشارها وتناميها .

ويأتى بعد ذلك أضعف فصول هذا القسم ، بل أضعف فصول الكتاب قاطبة ، وهو الفصل الذي كتبه بير كاكيّا عن الأدب العربي في هذه المرحلة . لأن كاكيّا يكشف في هذا الفصل عن مثالب الاستشراق التقليدي الذي عفا عليه الزمن كلها . إذ يبدأ بتعميم جارف يستقيه من تعميمات برنارد لويس المتحيزة الزعاف . ويعلم في هذا التعميم ، الذي يأخذه عن لويس المعروف بتوظيفه الحاذق للأدوات الأكاديمية لتكريس تحيزات الغرب ضد العرب وتشويه صورتهم ، أنه « بين الوقت الذي تعرّف فيه العرب على تراث الفكر الإغريقي وبداية نهضتهم الحديثة لم يعرف عن واحد من كتابهم أو مفكرهم أنه أجاد أى لغة أجنبية »^(٣) . وهو أمر ساد حتى

بعض عناصر البنية الثقافية التحتية من التعليم والطباعة وأشكال رعاية الأدب والفنون وتمويلها ، وأهم من هذا كله الدوافع التاريخية والحضارية والقومية التي حدثت بالمثقفين إلى ضرورة البحث عن أساليب تعبيرية جديدة وبلورة رؤى وصياغات مغايرة لتلك التي سادت في المرحلة السابقة . ويعقب هذا الفصل أربعة فصول أخرى عن أدب المنطقة المختلفة ، تبدأ بفصلين جيدين لصليحة بيكر عن الأدب التركي ، وجوليا ميسى عن الأدب الفارسي ، يجاولان ، انطلاقا من تعرف عصر ازدهار الترجمة ، ونوعية الأعمال التي اختيرت للترجمة في كل أدب منها ، بلورة الطريقة التي أسهمت بها هذه الترجمات في تكوين أشكال جديدة من الوعي والتعبير الأدبي . ذلك لأنها استطاعتا الربط بين تاريخيهما لتطور عملية الترجمة وآليات ظهور الأشكال الأدبية الجديدة ، والكشف عن أهمية دوران العمليتين معا في بوتقة السعى لصياغة ملامح الهوية القومية وتطلعاتها . ويكشف هذان الفصلان عن أن الأعمال الأدبية الغربية التي ترجمت إلى اللغتين التركية والفارسية كانت هي نفسها بالتقريب التي ترجمت إلى اللغة العربية في القرن الماضي ، وأن القضايا التي نوقشت فيها والتي تناولت لغة التعبير وأشكال الكتابة الأدبية ، وحتى نوعيه الهموم الاجتماعية ، بل الحلول التي طرحت لهذه القضايا كانت متشابهة إلى حد التطابق في كثير من الأحيان . وهو أمر يدعو إلى ضرورة المزيد من البحث في آليات علاقات التناظر تلك بين مسيرات هذه الآداب الثلاثة وتعلّم دروسها . فقد ترجمت الآداب الثلاثة الكتاب الأوروبيين أنفسهم تقريبا ، بل الأعمال نفسها هؤلاء الكتاب ، وفي سنوات متقاربة . فقد صدرت ترجمة الوزير التركي يوسف كمال باشا لـ « مغامرات تليّاك » لفينيلون عام ١٨٦٢ وقبل صدور ترجمة الطهطاوى للنص نفسه بسبع سنوات ، ثم أعقبتها ترجمة طاهر ميرزا الفارسية للرواية نفسها ؛ ربما دون أن يعرف بعض هؤلاء المترجمين بجهود البعض الآخر في هذا المجال . والأمثلة على هذا أكثر من أن أعددتها هنا ، ولا بد لمن يمه هذا الأمر من الرجوع إلى الكتاب نفسه ؛ لأن كثرة هذه الأمثلة وتواردها في الآداب الثلاثة تؤكد المقولة المشهورة بأن الشعوب تترجم الأشياء التي كانت على وشك أن تتبكرها ، ولو لم يتبها المناخ الذي يوشك الكتاب فيه على ابتكار أعمال مشابهة لما قبض للمثل

أخذت تتناقله الكتابات دون معرفة وكأنه حقيقة لا عماراة فيها . وسوف أسوق هنا بعض الأمثلة القليلة من الكتاب العرب الذين أجادوا عدة لغات أوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل بداية عصر النهضة في القرن الماضي ، لأين مدى خطأ هذا التعميم وغيره . فقد كان هناك جرمانوس فرحات (١٦٧٠ — ١٧٣٢) الذي ألف أكثر من مئة كتاب عن اللغة ، والذي كان يجيد عدة لغات أوروبية تتجلى إجادته لها بوضوح في دراساته في فقه اللغة المقارن . وكان هناك يوسف سمعان السمعاني (١٦٨٧ — ١٧٦٨) الذي أجاد عدة لغات أوروبية إلى جانب تفقهه في اللاتينية ، والذي ترقى حتى أصبح أميناً لمكتبة الفاتيكان كما كان هناك حسن الجبري (١٦٩٨ — ١٧٧٤) ، والد عبد الرحمن المؤرخ المعروف ، والذي كان عالماً كبيراً في العلوم الطبيعية ، وكان يلم بأكثر من لغة أوروبية وكان مستشرق عصره وعلماؤه الأوروبيون يحجون إلى بيته لطلب العلم كما يروى لنا ابنه في تاريخه المشهور ، ناهيك عن بطرس مبارك (١٦٦٠ — ١٧٤٧) ، ويوحنا المعجبي (١٧٢٤ — ١٧٨٥) ، وحنانيا المنير (١٧٥٧ — ١٨٠٧) وغيرهم .

لكن تعميمات كاكيا الخاطئة جزء من منهجه الاستشراقي المغلوط الذي يسعى إلى تشويه التاريخ الثقافي العربي والزراية به ، بدلا من درسه ومحاولة فهمه وتعلم دروسه . وعلى العكس من الفصول الثلاثة الأخرى في هذا القسم ، التي حاولت الكشف عن كيف أن اختيارات المترجمين للأعمال التي يترجمونها كانت جزءاً لا يتجزأ من عملية صياغة الهوية القومية والسعى لخلق خطاب أدبي جديد قادر على التعبير عن أشواقها ، فإن كاكيا يحصر نفسه في هذا الفصل في مسألة الترجمة دون أن يرى أنها جزء من عملية ثقافة acculturation واسعة النطاق ، أو ربطها بمسألة تغير الحساسية الأدبية أو تكوين خطاب أدبي جديد . ويرى كاكيا جزءاً كبيراً من الحيز الذي خصص له في الانشغال بسفاسف الأمور ، ككثيرين من المستشرقين التقليديين المبرورين الذين يسعون إلى تشويه الثقافة العربية ، فلتوضيح معنى كلمة عربية بسيطة هي « اقتباس » ، يرجعها إلى أصلها الحرفي الذي يعني « إشعال قطعة الخشب من النار »^(٣) . وهذا مثال واحد على منهجه

الطرائفي الغريب ، مع أن قاموس هانز فير Hans Wehr ، وهو أكثر القواميس العربية الأوروبية ذيوفاً (وهو قاموس عربي ألماني في الأصل وترجمه ميلتوت كاوان إلى الإنجليزية فأصبح عربياً — إنجليزياً) بين طلاب العربية المبتدئين ، يترجم هذه الكلمة حسب استعمالها الشائع ، وهو « السعى إلى المعرفة أو استيعابها والحصول عليها ، والاستعارة والتبني والاحتياز »^(٤) . وهو يفعل ذلك بالرغم من أن السياق الذي وردت فيه الكلمة في التعبير الذي اقتبسه يوضح معناها دون أدنى شك . لكنها الرغبة الدفينة في عجافة العلم والبحث عن أي شيء طرائفي يظهر الثقافة العربية بمظهر مستهجن ، ويكشف أنها تستعمل لكلمة adaptation كلمة غريبة وطريقة تعني إشعال قطعة خشب من النار ، لا استيعاب منتج معرفي وإخضاعه لتطلبات الواقع واللغة التي ينقل إليها . فجهد كاكيا الذي يتناول الثقافة العربية من منطلق المراقب الكاره لها ، الذي يعلن في كل كلمة انفصاله عنها ، والراغب في تكريس عزلتها وتعميق غربتها عن الثقافات الأخرى ، والأوروبية منها بخاصة ، يحاول التخفي وراء قناع من التفقه المصطنع الذي يراجع أصول الكلمات وفق المنهج الفيلولوجي القديم الذي اعتصم وراءه عدد كبير من المستشرقين لإخفاء جهلهم الفاضح بها وسر تحيزهم السافر ضدها .

والواقع أن تشويه الثقافة العربية على يد كاكيا ، ومن لف لفه من المستشرقين التقليديين ، لا يتأتى إلا عن معرفة محدودة بها ، وعن جهل أصيل بحقيقتها . وفصله يكشف عن ذلك بكل وضوح ، فكثير من أحكامه واستشهاداته منقولة عن آخرين ، لا عن المصادر الأصلية التي تعوزه معرفتها فيها يبدو . أي أنها استشهادات من الدرجة الثانية second-hand ، كاستشهاده عن ميخائيل نعيمة^(٥) . وهي استشهادات يلجأ إليها حتى يبالغ في إبراز دور الغرب ، وفي إرجاع كل تقدم أحرزته الثقافة العربية له . ولا عماراة في حق كاكيا ومن لف لفه أن يبالغ في دور الغرب ، ولكن عليه أن يبذل مجهوداً أكبر حتى يقتنع بتجاهل العناصر الأخرى كلها التي كان لها دور كبير في عصر الإحياء ، والتي نبعت من معارضة الغرب الاستعماري بخاصة والجهاد من أجل استئصال نفوذه . والواقع أن الاعتداد على استشهادات الدرجة الثانية يتفشى في الفصل كله ، ويسم منهجية ذاتها بشيء من التحيز

التعميمات الشائعة عن الترجمة لم يخرج فيها بأى جديد . ولم يستطع أن يجاوز اتحصاره في هذه المنطقة المحدودة واستغرق فيها مساحة الفصل المخصصة له ؛ لأن حصر مثل هذا الموضوع الضخم ، الأدب العربى فى أكثر من ستين عاما ، فى نقطة واحدة فى إحدى استراتيجيات الاستشراق التقليدى ، الذى يمثل كاكيا نموذجا من نماذجه ، لخلق صورة محدودة تمثل فقر الأدب العربى ، فى حين يلاحظ قارئ الكتاب غنى الآداب الأخرى ؛ ومن ثم فإن حذف كل ما هو مثير ومهم فى هذه المرحلة ، من مدرسة الإحياء الشعرى التى بدأها البارودى حتى بدايات الأشكال القصصية ، من المسرحية إلى الرواية والقصة القصيرة ، يستهدف إظهار أن العرب اكتفوا بالترجمة بينما انتقل غيرهم منها إلى خلق أشكال أدبية جديدة أو طرح إشكاليات مهمة تتعلق بلغة الأدب وطبيعة القضايا التى يتعامل معها . صحيح أن الذى يعرف حقيقة الصورة يدرك أن فصل كاكيا حذف أكثر عما أثبت ، ولكن من الذى يعرف هذه الأمور من القراء المحتملين لهذا الكتاب ؟ خاصة أن كاكيا يحتذى بنوع من العلمية الزائفة ، ويستشهد ببرنارد لويس ، وهو مستشرق معتمد فى دوائر الاستشراق التقليدى برغم صهيونيته الواضحة ، ويتخفى وراء أنه أستاذ كرسى فى جامعة كبيرة كجامعة كولومبيا ؛ فلا بد إذن من أن يفترض القارئ الثقة فيما يقدمه له . لأن من المستبعد أن يشك القارئ فى جهل مستشرق مثل كاكيا بموضوعه ، ولكن غير المستبعد هو أن يظن الظنون بالأدب العربى والثقافة العربى كلها التى دربوه على أن يفترض أسوأ الاحتمالات بشأنها ثم يجد أن هذه الاحتمالات صحيحة .

ولنتقل الآن إلى القسم الثانى من الكتاب ، الذى يتناول الفترة التى سبقتها بمرحلة الوطنية الرومانسية والنقد الاجتماعى (١٩١٤ - ١٩٥٠) . ويبدأ هذا القسم بفصل للمؤرخ الإنجليزى الشاب تشارلز تروب يقدم فيه الخطوط العريضة للتطورات السياسية فى المنطقة فى هذه المرحلة من تاريخها الحديث . وعلى العكس من مقدمة ياب التمهيدي للقسم الأول ، التى مزج فيها بحساسية العناصر السياسية والاجتماعية والثقافية ، فإن تروب يهصر فصله فى الجوانب السياسية والتاريخية وحدها ، مغفلا الأبعاد الاجتماعية والثقافية التى تتعلق بعملية إنتاج الثقافة واستهلاكها . ولكن الفصول

والتسطيح . فحين يريد دراسة طبيعة الكتب المترجمة فى هذه الفترة البكرة من تطور الثقافة العربى ومدى تأثيرها ، فإنه لا يبحث فى نوعية هذه الكتب ولا يتبع آثارها فى منشورات المرحلة وتآليفها ، كما فعلت صليحة بيكر بالنسبة للأدب التركى أو جوليا ميسى بالنسبة للأدب الفارسى ، ولكنه يلجأ إلى رأى توفيق الحكيم فى هذا المجال . ولو كان يلجأ إليه لمعرفة تأثير هذه الترجمات عليه لقلنا إنه يريد أن يستشهد بشهادة شاهد من أهلها ، ولكنه يستخدم استشهاده منه يزيدان على صفتين كاملتين من صفحات الفصل الاثنى عشرة ، أى سدس مساحته ، وهذا أمر مرفوض بأى معيار علمى فى دراسة مسحية موجزة من هذا النوع ، كى نخبرنا عبرها بطبيعة ما كان يترجم فى تلك المرحلة . وكان الأجدر به العودة إلى مراجع سركىس وداجر وتاجر^(١) وغيرهم من ثقات هذه المرحلة ، أو حتى إلى القائمة الشهيرة التى أعدها المستشرق الفرنسى هنرى بير^(٢) فى هذا المجال حتى تكون لاستخلاصاته سمة العمومية والشمول ، بدلا من استخدام استشهاد توفيق الحكيم المطول والانطباعى . فلو أحسن استخدام هاتين الصفتين بشكل دقيق علمى وموضوعى لاستطاع تزويد قارئه ببراهين تعتمد على حقائق صلبة يمكن الاعتماد عليها . لأنه مهما كانت أهمية الحكيم ، كاتباً مسرحياً ومبدعاً ، فإنه ليس حجة فى موضوع الترجمة إلى الأدب العربى بأى معيار من المعايير . وتفسرى لاعتماد الكاتب على هذه الاستشهادات من الدرجة الثانية هو أن التحيز المسبق لدى الكاتب يدفعه إلى الاحتفاء بأى معلومة تبرهن على صحة تحيزاته مهما ضلّت قيمتها . ومن هنا فإنه يحشد مثل هذه المعلومات بدلا من العودة إلى المصادر الأساسية فى هذا المجال التى ، برغم سعة ما بها من النافذ ، لا تستطيع أن تزوده بمثل هذه الأحكام الجاهزة التى يكفى بالنسبة له فيها أنها صادرة عن أحد كتاب الثقافة وتبرهن على ما يريد البرهنة عليه .

وقد شغل كاكيا بالبرهنة على ما لا يحتاج لبرهان ، وهو أن الأدب العربى فى هذه المرحلة البكرة من تطوره استفاد من الغرب ، ولم يلتفت إلى أن المطلوب منه ، كما فعل غيره من الذين كتبوا عن الآداب الثلاثة الأخرى ، هو تناول كل ما قلعه هذا الأدب فى هذه المرحلة ، لا الاقتصاد على بعض

التالية في هذا القسم استطاعت ، لحسن الحظ ، أن تعوض ذلك القصور . فقد بدأ الفصل الخاص بالأدب التركي ، والذي كتبه جيفرى لويس ، بإبراز كيف أن انهيار الدولة العثمانية أدى إلى ذبول النغمة الرومانسية في الأدب التركي الذي حاول بلورة النزعة الوطنية ، وأضفت عليه عملية فقدان الامبراطورية مساحة من الواقعية التشفية . ولهذا اتسمت الأهيجيات الواقعية الأولى عند أورهان قالي وفاصل حسنو داغلاركا بقدر ملحوظ من النقد الاجتماعي الحاد وبخاصة في الشعر . وهو أمر نجد له نظيراً في الرومانسية العربية ، وبخاصة لدى شعراء « الديوان » ، وفي بعض الأعمال القصصية التي كتبت في هذه المرحلة . لكن أهم النقاط التي أبرزها هذا الفصل هو وعي الأدب التركي الجديد منذ فترة مبكرة بالرباط الوثيق بين اكتشاف الهوية القومية والتحديث ، وبخاصة في كتابات عمر سيف الدين (١٨٨٤ - ١٩٢٠) القصصية التي ظهرت في هذا الوقت المبكر من تطور الخطاب القصصي التركي . كما أولى الفصل عناية ظاهرة لبروز الخطاب النسائي الأدبي ودوره البارز في عملية بلورة الهوية الوطنية في هذه المرحلة ، وبخاصة في كتابات خلدة أديب التي يمكن أن نعدّها بمثابة هدى شعراوى التركية ، وإن لم يقتصر الدفاع عن دور المرأة عليها ، وإنما تعداها إلى عدد من كتاب حزب الاتحاد والترقي الذي كان له الكثير من الأنصار في الواقع العربي في العقود الأولى من هذا القرن . ولا يمكن أن تكتمل أى دراسة للأدب التركي في هذه الفترة دون تناول لأعمال عزيز نيسين (١٩١٤) ، وخلدون تانير (١٩١٥ - ١٩٨٦) ، اللذين أسهما في ترسيخ دعائم القصة التركية في هذه المرحلة ؛ ولهذا يقدم لنا الفصل نبذة موجزة عن أعمالهما ، وعن دورهما في ترسيخ القصص والوعي النقدي بالواقع الاجتماعي في الوقت نفسه .

أما الفصل التالى الذى تناول الأدب العربى ، فقد كان من حسن الحظ أن الذى كتبه هو روين أوستل محرر الكتاب وواضع خطته . فقد بدأ بمعالجة القصور الذى انتاب خطة الكتاب فيما يتعلق بالأدب العربى نتيجة مسالب الفصل الذى كتبه كاكيا ومهاويه ، وذلك بتناول بعض الأعمال البارزة التى أغفلها كاكيا فى دراسته للفترة السابقة ، مثل (حديث عيسى بن هشام) و (زينب) وشعر محمود سامى البارودى وأحمد

شوقى وحافظ إبراهيم ، وهى كلها أعمال تقع فى نطاق الفترة السابقة . وما كان عليه من تثير إن لم يتناولها ، لولا أن وعى أوستل — وهو واحد من أفضل المستشرقين الإنجليز المعاصرين ، إذ لا يمكن أفضلهم قاطبة — بقصور فصل كاكيا بضرورة رآب صدوعه ، وإحساسه بالمسئولية العلمية تجاه صورة الأدب العربى فى الغرب ، وضرورة الاقتراب بها من صورته الحقيقية ، هو الذى دفعه إلى البدء بتلك الأعمال التى لعبت دوراً مهماً فى إرساء الأساس الذى قامت عليه المرحلة التالية . ولذلك سعى فى مستهل فصله إلى الكشف عن دور هذه الأعمال المبكرة فى تحديد نغمة أدب الأصالة الوطنية الجديد وصياغة صورته ورؤاه . وبعد أن فرغ من معالجة هذه الأعمال شرع فى التعامل مع مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى من خلال دراسته للشعراء الرومانسيين وللكشوف النقدية الجديدة لجماعة الديوان ثم جماعة أبولو من بعدها . ثم عمد بعد ذلك إلى دراسة الرواية والمسرح بطريقة سعت إلى تحقيق التوازن بين التحليل النقدي المستبصر والدراسة المسحية التى تطمح إلى حشد المعلومات وتبويبها . وقد استطاع هذا الفصل ، برغم محدودية الحيز واتساع الرقعة الأدبية التى يغطيها وثرانها بالأعمال ، أن يكشف عن آليات التحول من تفاؤل الرؤية الرومانسية وعاطفيتها إلى كابوسية الرؤية الواقعية وعقلايتها فى الأدب العربى فى هذه الفترة ، وتأثير هذا كله على طبيعة الخطاب الأدبى وبنية ولغته وعلى الرؤية القومية ذاتها .

ويتسم الفصل الذى كتبه هوما كاتوسيان عن الأدب الإيراني فى الفترة ذاتها بالقدر نفسه من الدقة والعمق والحساسية ؛ فإذا كان فصل أوستل نموذجاً لموضوعية المراقب وتعاطفه العلمى مع موضوعه ودقته المنزهة عن الغرض والحيف ، فإن فصل كاتوسيان مكتوب من منظور المشارك ابن الثقافة التى يكتب عنها ، والخير فى الوقت نفسه بالثقافة التى يكتب لها . فقد عمل كاتوسيان لفترة غير قصيرة فى عدد من الجامعات والمراكز العلمية الغربية ، واكتسب عبر هذا كله قدراً من الحنكة والخبرة التى تمكنه من استخدام لغة الآخر ، بالمعنى الأعم لهذه الكلمة وليس بمعناها الحرفى ، دون التخلل عن رؤيته الخاصة لثقافته هو . ولأن كاتوسيان مؤرخ ثقافى وليس ناقداً أدبياً ، فقد قدم فى فصله نوعاً من سوسولوجيا

بين الاثنين ظلت — فيما يبدو — من العناصر الأساسية التي تتخلل نسج هذا الأدب حتى الآن . وأبرز ما يقدمه لنا هذا الفصل هو تلك الظاهرة الشائكة التي تنطوي على مقلوب ظاهرة الكاتب النفي . فبعد أن هاجر عدد من الكتاب العبرين الأوائل إلى فلسطين ، التي كانت واقعة في هذه الفترة تحت الانتداب البريطاني ، ظلوا يكتبون لجمهور من القراء يعيش أغلبه في أوروبا الشرقية . ومع هذا ظلت هذه الكتابات العبرية تغذي الوهم الشائع عن الأرض الموعودة أكثر مما تطرح حقيقتها في مواجهة مباشرة مع هذه الأوهام . لكن أول مظاهر التشابه بين ظواهر الأدب العبري وبقية آداب المنطقة لم تظهر إلا في الأربعينيات ، وبعد أن بدأت الكتابات الأولى للصائرا ؛ أي اليهود المولودين في فلسطين الذين تعلموا اللغة العبرية وتبنوها أداة للتعبير ؛ فقد اتسم أدب هذه الفئة بواقعيته الاجتماعية والسياسية وبأسلوبه الساذج البسيط . وبالرغم من التغيرات اللغوية السريعة في مجتمع فتح على مصراعيه لمهاجرين من مختلف الخلفيات الثقافية والعرقية ، وبرغم انتقاد أي يقين حول طبيعة القارئ المحتمل لمثل هذا الأدب أو عن مدى تماسك هذا القارئ وتكامله الثقافي ، فقد استطاعت هذه الكتابات الأدبية الجديدة للصائرا أن تضع الأدب العبري على طريق اقتراب به كثيرا من بقية آداب المنطقة الأخرى ؛ فقد كان أول أدب صادر عنها وليس عن مجرد وهم بها .

ونتقل بعد ذلك إلى القسم الثالث والأخير من هذا الكتاب ، حول « عصر الأيديولوجيا والاستقطاب » ، الذي يبدأ بدراسة دافيد بوول الساردة لبعض التطورات السياسية المهمة في المنطقة بطريقة تعتمد على تصور كل جزء منها بمعزل عن بقية الأجزاء الأخرى ، وهي في هذا متسقة مع منطلقاتها الأيديولوجية إلى أقصى حد ؛ لأنها ترغم أنه لم يتهدد شيء شرعية الدولة في بلدان الشرق العربي ويزعزع استقرارها قدر الدعوة إلى الوحدة إبان تصاعد موجة المد القومي في المرحلة الناصرية . وهذه المعالجة الاجتزائية هي التي أدت إلى إغفالها للصراعات المتنامية بين أجزاء المنطقة بعضها البعض ، وبين كل جزء فيها على حدة . وبخاصة الصراعات العربية العربية التي لم تحظ منه بما تستحقه من اهتمام . ناهيك عن التوترات المتراكمة بين المركز القديم والهوامش ، واتساع رقعة التشتت

الثقافة الإيرانية في هذه المرحلة من تاريخها الحديث ، يمتزج فيه المسح الاجتماعي بالتقييم الأدبي لبعض الإنجازات الأدبية المهمة . والواقع أن هذا الفصل استطاع أن يكشف بمهارة فائقة عن العناصر الاجتماعية والثقافية وقد تغلغلت في نسج النصوص الأدبية والتحليل النقدي لها في الوقت نفسه . إن وعي الكاتب بأنه يقدم أدبه لقارئ لا يعرف عنه إلا القليل ولا أمل في أن يرجع إلى النصوص الأدبية ، دفعه إلى وضع كل نص داخل سياقاته الثقافية والحضارية والأدبية ، مما مكنته من الاستمتاع به بوصفه قارئ لا يعرف إلا القليل عن الأدب الإيراني الحديث ، وهو أمر لابد من الاعتراف بتقصيرنا فيه بسبب قصر معرفتنا على الآداب الأوروبية بالدرجة الأولى . ولكن المشكلة الوحيدة التي واجهتني في هذا الفصل هي استخدام كاتوسيان للمصطلح « الحداث » ، الذي يخلط فيه بين الجانب الاجتماعي للمصطلح المتعلق بعملية التحديث أو التنوير العصرية ، والجانب الأدبي الذي يجعله شارة على حساسية أدبية مغابرة ، وعلى مدرسة في الكتابة والرؤية مختلفة عن المدرسة الواقعية التقليدية التي كان ينسب هذا المصطلح إليها ؛ ذلك لأن استخدامه للمصطلح أقرب في حقيقة الأمر إلى دلالة المفردة الاجتماعية (بما تنطوي عليه من تقدم وتين للأساليب الأوروبية) ، منه إلى الاستخدام الأدبي للمصطلح أداة تبويب أو تصنيف تاريخي .

وإذا انتقلنا إلى الفصل الذي كتبه دافيد باترسون عن الأدب العبري سنجد أنه يبدأ فصله بتأكيد ما ذكره بارفت من أن عملية التبويب التي تبناها الكتاب والنابعة من مسيرة آداب المنطقة لا تنطبق على الأدب العبري للدخيل عليها ، والذي كتب جُلّه في أوروبا وليس في فلسطين . ويؤكد باترسون المفارقة التي أكدها بارفت من قبله بين الصورة المتهومة في الأدب العبري لما يدعونه بـ « أرض إسرائيل Eretz Yisrael » ، وحقيقة الواقع الفلسطيني جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا على السواء . فبالرغم من أن عدد اليهود في فلسطين لم يتجاوز في مطلع هذه الفترة ستين ألفا (عام ١٩١٨) ، فقد ظلت الكتابات اليهودية في أوروبا الشرقية تنمى لدى اليهود فيها الإحساس بالانتماء لأرض لم يشهدها أبدا ، والانفصال عن الواقع الذي يعيشون فيه . صحيح أن سطوة الوهم تكون — في كثير من الأحيان — أقوى من تأثير الحقيقة ، لكن المفارقة

والتشردم والتفتيت في كل ثقافة من ثقافات المنطقة المختلفة . صحيح أن الدراسة تعنى أن هدف الدولة الصهيونية في المنطقة كان ، ومازال ، هو الحرص على توسيع شقة الخلاف بين الدول العربية والخيولة دون أى نوازع وحلوية بينها ، لكن الأمر تجاوز في المرحلة الأخيرة هذه الحدود ، بعد أن تغيرت طبيعة الخريطة السكانية والاقتصادية في المنطقة . وقد لمست الدراسة أثر هذا التغير على الأيديولوجيا الصهيونية ، وكيف جردها من مثالياتها ودعاواها جميعا حول الديمقراطية ، في حين أنها تمارس أعنى أشكال القمع ضد الفلسطينيين ، وأشرس صيغ التمييز ضد فئات من اليهود أنفسهم . وباستثناء الجملة الأخيرة في فصله ، التى أشار فيها إلى مناخ القهر والتسلط والرقابة والاعتقالات العشوائية والسجن الذى يعمل فيه معظم كتاب المنطقة ، فإن منهجه مماثل لمنهج ترب الذى يتناول الجوانب السياسية دون اهتمام كبير بالأبعاد الاجتماعية والثقافية ، ويتفاصيل المناخ الذى ينتج فيه الخطاب الأدبى ودوافع هذا الخطاب ونوعية جمهوره .

وتفاوتت الفصول الأربعة التالية كثيرا من حيث المنهج والتوجه . فالفصل الذى كتبه كيفات سابان عن الأدب التركى يربط تطور هذا الأدب بالتغيرات التى انتابت الواقعين الاجتماعى والسياسى فى تركيا عقب الحرب العالمية الثانية ، والاستقطاب الدولى الذى دفع تركيا إلى التحالف مع الغرب لضمان تدفق معقول من المساعدات الاقتصادية ، والانفتاح الديموقراطى النسبى الناجم عن تصاعد المخاوف من الخطر السوفيتى ، ونفشى الفساد والمحسوبية والانحراف والجريمة ، وغيرها من الأمور التى تعقب عادة هذا النمط السياسى فى بلدان العالم الثالث . وكيف أدى هذا كله إلى ارتفاع نغمة الغضب والاحتجاج فى الشعر ، وإلى تجاوز بساطة حركة « الغريب » الأدبية فى الأربعينيات وإيجازها ، وغموض شعر فاضل حسنو داجالاركا بزعزعة الصوفية والفلسفة ، إلى نوع من التوقد والحدة فى أعمال « الموجة الجديدة الثانية » التى أبرزت شعراء من نوع سيمال سورايا ، وتورجورت أويار ، وأديب كانسبتر ، وإيس آيآن ، وأولكو تامر ، وغيرهم ممن أسهموا فى خلق صور وإيقاعات شعرية جديدة . وهذه الموجة الشعرية الجديدة تشبه ، فى توجهاتها وإنجازاتها وطبيعة التغيرات التى أدخلتها على القصيدة التركية ، حركة الشعر

الجديد التى عاصرتها فى العالم العربى وانطلقت مع السياب ونازك والياتى فى العراق حتى شملت بقية الوطن العربى كله . وليس غريبا من ثم أن يخطى أبرز شعراء الموجة التركية الجديدة الثانية ، وأكثرهم وضوحا والتزاما ، وهو ناظم حكمت ، بشعبية كبيرة بين عدد من رواد الشعر الجديد العرب ، وأن تقبل الحساسية الشعرية فى هذه الفترة قصائده بحساس كبير ؛ لأنها كانت من النوع الذى يوشك الشعراء العرب أن يكتبوه آنذاك ، أو يودون كتابة شيء مثله على الأقل . وقد كان للعامل السياسى دوره الحاسم فى ترجمة شعر حكمت ، لأننا لم نعرف شيئا عن كثير من شعراء هذه الموجة ممن هم أفضل منه ، حسب رأى الكاتبة ، مثل أحمد عارف وكهال عوزر أو حتى شعراء حركة « الشعراء الشبان الثائرين » التى جاءت بعده ، وأنجبت عددا من الشعراء البارزين ، مثل أوكان ميرت ، وعصمت أوزال ، وثريا بيرف ، وأتول بهراموجلو . وقد جنت محاولة الكاتبة تقديم نماذج من شعر عدد من هؤلاء الشعراء ، وتناول مختلف حركاتهم بشيء من التفصيل ، على بقية الأجناس الأدبية الأخرى . لأنها عندما انتقلت إلى الرواية والأقصوصة والمسرح فى الصفحتين الأخيرتين من فصلها لم يتح إيجاز التناول وتركيزه الشديد للقارئ الذى لا يعرف الكثير عن هذا الأدب ، تكوين صورة واضحة عما دار به فى هذه الفترة فى لى من الأشكال الأدبية الأخرى ، عدا الشعر الذى استأثر بنصيب الأسد من معالجتها .

وعلى العكس من سابان ، انصب اهتمام ليون يديكين ، الذى كتب فصل الأدب العربى ، على الرواية والمسرح ، فى حين لم يحظ الشعر إلا بالقدر اليسير من اهتمامه . وقد أسهب يديكين فى تناول عملية التحول من المرحلة القديمة فى الأدب العربى إلى المرحلة الحديثة ، التى تسعى إلى منح هذا الأدب هوية قومية بدلا من هويته الدينية القديمة . وكان من أهم ملامح هذا التحول أن تركز اهتمام هذا الأدب على إبراز أهمية التكيف مع متطلبات عملية تأسيس وعى قومى جمعى بين اليهود الذين قدموا إلى فلسطين المحتلة من كل فج ، وحثهم على الامتثال لمتطلبات هذا التكيف والخضوع لها . لكن الباحث لا يولى التغيرات التى انتابت هذا الأدب ، والواقع

التوتر على فكرة الأدب ذاتها ، ومعنى التحديث في الأدب وعلاماته ، وآليات الاستقطاب بين التحديث والأيدولوجيا . ثم انتقل من هذا إلى مناقشة قضايا الأشكال الأدبية وموقعها ضمن مجال الأيدولوجيا ، ودور العناصر غير النصية من قيم وأفكار وعقائد في ذلك ، وكيفية حلّ التعارض داخل البنية الأدبية ذاتها بين نزعات التحديث والرغبة في مقاومة المؤثرات الخارجية . وهذه القضايا كلها لها دور ملحوظ في بلورة السياق الذي تدور فيه عمليتا الإنتاج الأدبي وتلقيه .

وانتقل المديني بعد ذلك إلى تناول آداب منطقة المغرب العربي ، واحدا بعد الآخر ، بادئا بالأدب التونسي الذي يتم — كما حدد نقاده ، من البشير بن سلامة ، إلى توفيق بكار وعبد السلام المسدي — مجموعة من قضايا العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة ، أو السعي إلى التجديد ، والنضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية ، وتطوير المجتمع إلى الأحسن ، وبمجموعة مماثلة من قضايا اللغة والتجريب الأدبي . ثم ينطلق في دراسة هذا الألب ، كما يجب على كل مسح جاد للأدب التونسي ، من تناول كتابات علي الدوعاجي الراحلة ، لينتقل بعده إلى البشير خريف والطيب التريكي ورشاد حمزاوي ، الذين طوروا الجانب الاجتماعي في كتابات الدوعاجي ، وفرج الشاخلي والعروس المطوي ومختار جنات ، الذين اهتموا بجانب التناقض بين الذات العربية والآخر الأجنبي فيها . والمدهش في الأمر أن المديني يتجاهل كلية عمود المسدي وأثر التيار التراثي الرمزي الذي استحدثه في الكتابة الأدبية في تونس . وإن كان قد أولى استقصاءات صالح الجرماذي اللغوية المماثلة ، الأقل قيمة ونأثرا ، الكثير من عنايته . ثم يتناول أعمال عز الدين المدني ومصطفى الفارسي والمدني بن صالح وسمير العيادي ، ويحلل كلية الإنتاج النسائي التونسي ، وبخاصة أعمال عروسية النالوق وعليه التابعي . أما أهم ما أغفله المديني من المشهد الأدبي التونسي فهو الإبداع المسرحي فيه ، وبخاصة ذلك الذي يتجلى في أعمال توفيق الجبالي ومحمد إدريس وقاضل الجعاببي ونور الدين الورغي ، وعدد كبير من المسرحيين المرموقين الذين جلدت مغامرتهم المسرحية حياة المسرح العربي لا التونسي وحده .

الذي يصلر عنه في العقدين الآخرين ، عناية كافية ، وبخاصة بعد احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة ، والتغيرات التي أدخلها هذا الاحتلال على التركيبة السكانية ، وعملية القمع الوحشي المستمرة للفلسطينيين في أرضهم المعتصبة ، وبخاصة بعد اندلاع الانتفاضة ، وتأثير هذا كله على تصور الكتاب العربيين للمستقبل بعد تبدد الأوهام المثالية التي ارتبطت بالمرحلة الأولى للمشروع الصهيوني ، وتكشف الوجه القمعي ، بل الفاشي القبيح لهذا المجتمع .

نتقل الآن إلى الفصلين الخاصين بالأدب العربي ، وهما فصلان مختلفان من حيث المنهج والتوجه . فقد اتسم فصل إدوار الخراط عن الأدب في الشرق العربي بقدر كبير من الانتقائية والذاتية ، في حين جنح الفصل الذي كتبه أحمد المديني عن الأدب في المغرب العربي إلى التنظير والتعميم بصورة لا تتفق مع مثل هذا النوع من الدراسات المسحية . وبالرغم من مقدمة المديني النظرية الطويلة ، وهي مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بالمنهجية الفرنسية التي أولع بها أشقاؤنا المغاربة ، فإنه استطاع أن يقدم بعدا عرضا متزنا ومتوازنا لأهم الأعمال والتيارات الأدبية في المغرب العربي ، مركزا على الأدب العربي في المنطقة دون أدبها المكتوب بالفرنسية ، الذي لا يمكن لنا أن ندخله في إطار الإبداع الأدبي العربي والواقع أن بإمكاننا تلمس العذر للمديني في هذه المقدمة النظرية الطويلة ، لأن ما بقى من تناول تطبيقي يزيد — من حيث الكم والكيف معا — عما تضمنه أي فصل مشابه ، من ناحية ، كما أن هذه المقدمة استطاعت ، من ناحية أخرى ، وهذا هو الأهم ، أن تبرر نفسها من داخل بنية الفصل نفسه ، وأن تطرح عددا من القضايا المهمة بالنسبة لأدب المنطقة ، بل للأدب العربي الحديث بعامه ؛ لأن المديني تناول في هذه المقدمة النظرية قضايا التحديث والأيدولوجيا في الأدب المغربي ، أو المغاربي كما يحلو للبعض تسميته ، حتى يزول أي لبس يقصر التعبير على المغرب بدلا من بلدان المغرب كلها : ليبيا وتونس والمغرب والجزائر ، وإن أسقط المديني ليبيا من فصله كلية ، فضاء إنتاجها بين فصلي المشرق والمغرب . ثم درس ما يترتب على عملية التحديث من توتر في العلاقة مع الجذور التراثية والواقعية معا ، وكيف يؤثر هذا

وكان طبيعيا أن يتقل بعد ذلك إلى الأدب المغربي ، وأن يبدأ فيه ، بالتعرج على الكتابات الاجتماعية والتاريخية التي استهدفت استنهاض الروح الوطنية في معركة التحرير ، وأعمال رواد القصة المغربية : المذنب حمراوي ومحمد خضر الريحوني ومحمد البناي . ثم يتعقب بعد ذلك الاتجاه صوب التعبير بشكل أشمل عن البنى الاجتماعية والثقافية ، وإبراز التباينات في الصوت والشكل والرؤية ، والتجريب في الكتابة القصصية ، بعد التمكن من أدواتها والتمرس عليها ، وأخيرا التعبير عن التفتت والتناقض بين مختلف الفضاءات الاجتماعية والثقافية ، وكيف تجسدت هذه التحولات في أعمال عبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمي ومحمد إبراهيم أبو علم ومحمد زفزاف ومبارك ربيع ومحمد يدي ومحمد عز الدين التازي ومحمد المهادي وغيرهم . ويتغاضى عن أعمال محمد براءة ومحمد شكري ، برغم أهميتها الفارقة في المشهد المغربي ، كما يتجاهل الإنجاز الشعري المغربي كله ، من محمد الخمار الكنوني حتى أحمد المجاطي ومحمد بنيس ، والإنجاز المسرحي كله من أحمد الطيب العليج والطيب الصديقي حتى عبد الكريم برشيد وأحمد العراقي ومحمد مسكين وأحمد السنوسي وغيرهم . وهي إسقاطات أفقرت عرضه دون شك ، وجنت على صورة الثقافة المغربية ، من ناحية ، وعلى موضوعية تناوله لها ، من ناحية أخرى . ثم ينتقل المديني بعد ذلك إلى أضعف أجزاء فصله ، وهو الجزء الخاص بالجزائر ، حيث يفرق هذا الجزء برمته في التعميمات ، ويفتقر إلى التخصيص ، ويتم بحصيلته التطبيقية الفقيرة ، ويمر فيه مرّ الكرام — على أعمال الطاهر وطار ، في حين يتجاهل إنتاج عبد الحميد بن هدوقة ورشيد بوجدزة وأزرار عمر كله ، وكذلك مسرح محمد فلاق وعبد القادر علولة وغيرهم .

والواقع أن من أهم القضايا التي يطرحها كتاب « الأدب الحديث في الشرفين الأدنى والأوسط » هي العلاقة بين رؤى المشارك في هذه الآداب ورؤى المراقب لها الدارس لتطوراتها . وكيف يؤثر انتقال المشارك إلى موقع المراقب إلى سيطرة خطاب المراقب الاستشراقي عليه في بعض الأحيان ، وهذا هو الأمر الذي أود أن أتناوله بشيء من التفصيل في تعامل مع الفصل الذي كتبه إدوار الخراط عن المشرق ، والذي يطرح هذه

الظاهرة بشكل ملح ؛ لأننا سنجد في هذا الفصل أن من المؤسف أن كتابا قصصيا جيدا من طراز إدوار الخراط يتحول إلى ناقد ذاتي ومزاجي غير قادر على تقديم عرض متوازن لما جرى للأدب في فترة تاريخية عاصرها ويعرف إنتاجها حق المعرفة . فعلى العكس من فصل كاكيا ، الذي ترتوى مثالبه من جهل صاحبه بتفاصيل ما جرى في الساحة الثقافية العربية ، فإن سليات فصل إدوار الخراط نابعة من معرفته الواسعة التي اصططبت بقدر كبير من التحيز والذاتية والرغبة في البناء على الذات والمبالغة في قيمة إنجازها ، والخط في الوقت نفسه من إنجاز الآخرين . فقد ذكر إدوار الخراط نفسه وأشاد بأعماله ومواقفه خمس مرات ، في الفصل الذي يتكون من ثلاث عشرة صفحة ، في حين نجد أن كتابا أهم منه بكثير لم يذكر إلا مرة واحدة (مثل طه حسين ويحيى حقي ويوسف إدريس وصالح عبد الصبور) ، أو مرتين (مثل عبد الرحمن الشراوي وأدونيس وعبد الرحمن منيف وعمود درويش) ، أو لم يذكر على الإطلاق وحذف إسهامهم الأدبي كلية (مثل فتحي غانم وغالب هلسا وحليم بركت وفؤاد حداد وغسان كنفاني) . ولم يكتف إدوار الخراط بذكر نفسه أكثر من أي كاتب عربي على الإطلاق ، وبالصورة التي يخرج منها من لا يعرف شيئا عن حقيقة الصورة ، بأنه أهم كاتب عربي في المشرق قاطبة ، بل شفع ذلك في كل مرة بذكر عمل من أعماله ، وكال له ما يناسبه من مديح . فمجموعته الأولى (حيطان عالية) ، التي نعرف جميعا أنه نشرها على حسابه وظلت طبعتها المحدودة متداولة وموجودة لسنوات عدة ، « حققت على الفور نصرا تاريخيا أدبيا بالرغم من تجاهل النقد لها لما يقرب من عقد من الزمان »^(٨) . أما روايته (رامة والتين) و (الزمن الآخر) فقد غاصتا بشكل عميق في هذا التيار العام^(٩) ؛ يعني الذي سبق أن وصفه في مستهل الفقرة بأنه « أكثر تيارات الحداثة خصوصية وتركيبا وأغناها بالوعود والإنجازات ، وهو التيار الذي يمكن دعونه ، لعدم وجود مصطلح أفضل ، بالتيار الأسطوري المعاصر »^(١٠) ، والذي لم يصف أي عمل فيه على الإطلاق بالعمق إلا أعماله . وهو بالمناسبة الكاتب الوحيد في الفصل كله الذي تذكر له ثلاثة أعمال بالاسم ، ناهيك عما يقترن بها من تقييد . أما بقية الكتاب فلم يذكر لأى منهم إلا عملا واحدا ، ونادرا ما يحظى

إياه بالسوء الصيت ، بحسبانه الامتناء الوحيد الذى سبق (قنطرة الذى كفر) و (هذيان) ، وهما عملان ضمن عليها حتى يذكر مؤلفيهما ، ويبدو أنه لا يعرف أن للتونسي كتاباً آخر هو (السيد ومراته فى مصر) . وفى هذا السياق أيضاً يذكر (مذكرات طالب بعثة) للويس عوض ومحاوالتى عثمان صبرى الشجاعيتين ، كما يصفهما ، (رحلة فى النيل) و (بيت سرى) . فى هذا السياق يتحدث عن الكتاب المزمعين الذين يرفضون كتابة الحوار فى أعمالهم القصصية بالعامية ، فيذكرنا بأن « نجيب محفوظ لم يسمح لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة ، ومع ذلك فإنك تلاحظ هذه الحقيقة بالكاد لأنه حرقى حاذق »^(١٣) ، ولا يفوتك ما فى وصف نجيب محفوظ بأنه حرقى حاذق أو شاطر من غمز وتعرىض . ولكن القريب حقاً فى هذا المجال أن إدوار الخراط يحاول لمز محفوظ لأمر يفعله هو نفسه فى جل كتاباته . فمن يقرأ أعمال إدوار الخراط القصصية يجد أنه لا يسمح هو الآخر لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة . وهى حقيقة يلحظها القارئ بسهولة ، كذلك التى يلاحظها بإصراره فى السنوات الأخيرة على تأريخ أعماله بالشهور القبطية والمبالغة فى إبراز الطابع القبطى لها . ألم يتذكر ، وقد كتب هذا الفصل فى فترة دروسه القبطية نفسها ، قول السيد المسيح « من كان منكم بلا خيطه فليرمها بحجر » قبل التعريض بحفظ بهذه الطريقة ؟

أما المرة الثالثة فتجيب فى نهاية الفصل ، حيث يؤكد لنا أنه « طوال هذه السنوات ظل الكتاب المستقرون يواصلون عملهم بطرقهم المستقرة كأمر تقليدى ، وواصل عميدهم نجيب محفوظ الكدح منتجا رواياته السنوية التى واصلت التدهور والانحدار بشكل مطرد عاماً بعد عام »^(١٤) . وهذا أمر جانبه الصواب فيه ؛ لأن نجيب محفوظ لم يواصل الكتابة بالطريقة نفسها طوال سنوات المرحلة التى تغطيها دراسته والتى تمتد من ١٩٥٠ حتى الآن ، ولأن رواياته السنوية لم تواصل الانحدار بشكل مطرد منذ ١٩٥٠ وحتى الآن ، لأن هذه الفترة شهدت كتابة عدد من أفضل أعمال نجيب محفوظ من (الثلاثية) إلى (أولاد حارتنا) إلى رواياته النقدية الممتدة من (اللص والكلاب) وحتى (ميرامار) ، بل أنتج فى السبعينيات (الحرافيش) ، وفى الثمانينيات (حديث الصباح

كاتب فى فصله بذكر عمليتين له ، وغالباً ما لا يخلو هذا الذكر من غمز أو نقد صريح .

وسأكتفى فى هذا المجال بمثال واحد ، وهو مثال لا يشك عاقل فى أن إنجازاه من حيث الكم والكيف معا أهم كثيراً من إنجاز إدوار الخراط نفسه ، وهو نجيب محفوظ . فقد ذكره ثلاث مرات ، لكنه فى كل منها أرفق هذا الذكر بعبارة ساخرة أو مستهزئة ، حاول فيها أن يشحذ براعته اللغوية ، وهى ، والحق يقال ، محدودة للغاية فى اللغة الإنجليزية ، ليجعلها عبارة دامغة مشحونة بالغمز واللمز . فأول مرة يرد فيها ذكر محفوظ فى فصل إدوار الخراط يمجىء فى ذيل فقرة خصصها للحديث عن مساهم مجموعة « كتاب اليمين » ، مثل عبد الحميد السحار و أمين غراب وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى ، « وهم كتاب أكفأ قادرين بطريقتهم المحدودة » ، قدموا عالماً من « صغار الشر » ، وواصلوا التعامل مع « الرومانسية المحلية الفجة » التى بلورتها كتابات المنفلوطى وعمود كامل فى العقود السابقة ، وتبنوا « أخلاقيات البرجوازية الصغيرة وعاداتها التى حرصت أسرهم بغيرة على المحافظة عليها »^(١٥) . ثم يمجىء بعد ذلك ذكر نجيب محفوظ على النحو التالى : « هذه الموضوعات وما شابهها عالجها نجيب محفوظ فى أعماله الأولى التى تناولت الطبقة نفسها فى العاصمة . وقد واصلت هذه المجموعة من الكتاب العمل بطريقتها المشوشة وقصصها لفترة من الزمن ، وحصلت على شهرة واسعة فى عصر عبد الناصر »^(١٦) لاحظ أن الجملة الأخيرة تنسحب على نجيب محفوظ الذى زج به إدوار الخراط مع غراب وعبد الله والسباعى ، لأدنى ، أخطأ من قدر محفوظ ، أم رفعاً من شأن السباعى الذى له على إدوار الخراط أفضال لا تنكر ؟

أما المرة الثانية فتجيب فى سياق حديثه عن قضية العامية والفصحى ، التى أفرد لها حيزاً كبيراً فى دراسته ، أكبر من حجمها الحقيقى من حيث نسبة القضايا إلى حيز المعالجة فى فصله ، واتسم تناوله لها بالدفاع عن مستخدماتها والإشادة بشجاعتهم . وفى هذا المجال يمجىء ذكر مجموعتى بلر نشأت (مساء الخير يا جدهان) و (حلم ليلة تعب) ، وكتاب بيرم التونسى (السيد ومراته فى باريز) ، الذى لا أدنى سبب نعتة

والمساء) ، وهى كلها روايات لا يمكن أن نصفها بالكدر أى التعمل والفجاجة ، ولا بالتدهور .

ولا يتصور أحد أننى أصادر هنا على حق إدوار الخراط فى الاختلاف حول أعمال نجيب محفوظ وتقادها بكل ما يريد من حدة ، فقد انتقدت أنا شخصيا نجيب محفوظ واختلفت مع مواقف السياسية بشكل حاد انزعج له الرجل ، وهو قلبا ينزعج من النقد ، ولكننى عندما فعلت ذلك وقصرته على عمل معين أو مجموعة محددة من أعماله ، خصصت مقالة كاملة أطول من الفصل الذى كتبه إدوار الخراط برمتى لنقد جانب واحد من جوانب عمل محفوظ واختلفت ومازلت أختلف فيه معه ، وهو رؤيته السياسية والتاريخية . وهذا هو أقل ما يستحقه كاتب كبير فى حجم محفوظ ، يأخذ نفسه بصرامة وجدية تتطلب من منتقديه أن يبذلوا جهدا مماثلا لو أرادوا الاختلاف معه . صحيح أن كل مشروع إدوار الخراط الأدبى هو ، فى وجه من وجوهه ، محاولة لهم ما يمثله نجيب محفوظ وغيره من الكتاب الواقعيين ، لكن حتى هذا لا يكفى ، ولا يسوغ له هذا الخلط بين ما يتطلبه منه هذا الفصل وفى سياق من هذا النوع ، ومعركة إدوار الخراط مع محفوظ ومع الكتابة الواقعية بشكل عام ؛ فلكل مقام مقال ، ولكل مقال موضع وسياق .

كما أن طبيعة الدراسة التى يقدمها إدوار الخراط فى كتاب من هذا النوع ، ولقارئ عام وأجنبى ، تتطلب عرضا رصينا للخريطة الأدبية ، ولإسهام محفوظ الإيجابى فيها ، قبل التعرض له بأى نقد ، ناهيك عن إلفاته كلية . فقد استطاع عمل الرجل أن يحظى باهتمام الكثيرين واحترامهم ، وأن يكسب للأدب العربى وللكتاب العربى جائزة نوبل للأدب ، وبدأت أعماله تترجم على نطاق واسع . وقد حظيت ثلاثيته التى ترجمت حديثا إلى الإنجليزية باهتمام القارئ والناقد الإنجليزى العام والواسع لها ، بشكل لم يسبق لأى عمل عربى ترجم أن يحققه ، بما فى ذلك كتاب إدوار الخراط المترجم للإنجليزية (تراها زعفران) . وحذف إدوار الخراط كل جهد محفوظ فى العقود الأربعة الماضية منذ الثلاثية وحتى الآن ، فى جل هازئة من هذا النوع ، وفى عمل المقروض أنه يتسم بالعلمية والموضوعية ، يسىء إلى إدوار الخراط نفسه ،

وإلى الأدب العربى كله ، وينال من مصداقيته ، بخاصة أن روايات محفوظ الكثيرة التى أنتجها فى هذه الفترة ، وبعضها فى أيدي القارئ الإنجليزى الذى يستطيع أن يقارن بينها وبين كتاب إدوار الخراط الوحيد المترجم للإنجليزية ، ويدرك من المقارنة أنها لا تقل بأى حال من الأحوال فى قيمتها ودورها عما قدمه إدوار الخراط فى هذا المجال ، وما يمدح نفسه عليه خمس مرات ، إن لم تفقه ؛ فإدح نفسه خمس مرات فى فصل واحد هو آخر من يحق له أن يقدح الآخرين ويستخف بأعمالهم ، بخاصة أن إدوار الخراط الذى يزرى بما أنتجه محفوظ كله ، ويعقل الإشارة إلى عدد كبير من الكتاب المهمين ، يشير بشكل إيجابى إلى كتاب من الدرجة الثالثة ، مثل عثمان صبرى ونبيل نعم جورجى لغرض أو أغراض فى نفس يعقوب . وقد ذكرنى عمله ذلك بسلوك لويس عوض المماثل فى هذا المجال الذى كان يرتوى من غيرته الحادة من محفوظ ، حيث كان ينفس على الرجل اهتمام المستشرقين به ، ويكتب عنه فى مصر أنه تحول إلى مؤسسة يتفق عليها اليمين واليسار والوسط ، ولكنه إذا خرج للمحاضرة فى أوروبا أو أمريكا هاجمه بشكل ضار (من الضراوة ، وليس من الضرر) لا موضوعية فيه فهل آن الأوان لأن يدرك من يتناول منا أبننا فى الخارج أن تصفية الممارك الداخلية لا تتم فى الساحة التى نريد أن نقدم فيها صورة موضوعية لإنتاجنا الأدبى ؛ لأن تصفية هذه الحسابات لا تضر بالقائمين بها فحسب ، ولكنها تحنى على الأدب العربى كله ، وعلى صورته فى عالم نكسب له فيه موضعاً بشق الأنفس .

ولقد طالبت كثيرا كما طالب غيرى بتغيير الصورة الشائنة التى اعتاد المستشرقون التقليديون أن يقدموا بها الأدب العربى ، وعملت ، وعمل كثيرون غيرى على تناول هذا الأدب بوصفه واحدا من الآداب الإنسانية الكبرى ، وليس مجرد أدب هامشى من الدرجة الثانية أو الثالثة كما كانت الحال فى الماضى . وصعينا ، ومعنا عدد من المستشرقين الجلد الذين تحرروا من إرث الخطاب الاستشراقى الذى كشف إدوار سعيد للجميع سوءاته ، لتغيير منظور المراقب الكاره للثقافة العربية ، واستبدلنا به منظور المشارك ، أو على الأقل منظور الدارس الموضوعى المتعاطف مع مادته المحترم لها . وفى إطار

والاضطراب ، فإنه يحقق في إقامة أى تناظر بين هذه التغيرات وطبيعة النصوص الحديثة وينيتها . ولذلك فقد أغفل تيارين كاملين من تيارات الكتابة التى عكست في نسيجها وينيتها معا هذه التغيرات وبلورتها ، وهما تيار كتابة المرأة العربية ، الذى أنتج في هذه الحقبة عددا من الأعمال البارزة ، وبخاصة في نصوص ليل بعلبكى وإميل نصر الله وحنان الشيخ في لبنان ، وكوليت خورى وغادة السمان في سوريا ، ولطيفة الزيات ورضوى عاشور وسلوى بكر ونوال السعداوى (وهى مترجمة بزيارة للإنجليزية) في مصر . وتيار كتابة الحرب الأهلية اللبنانية الذى يتمثل في أعمال إلياس الخورى ورشيد الضعيف وحنان الشيخ وفواز طرابلسي وعدد من الكتاب الفلسطينيين . وبالإضافة إلى هذا كله عانى فصله من الاعتماد على الذاكرة ، وهى بطبعها خؤون في التواريخ والعناوين . ومثال ذلك أن خلط بين غنوان كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة في مصر) وعنوان كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس (في الثقافة المصرية) ؛ فجاء الأخير عنده (في مستقبل الثقافة المصرية) .

وأخيرا ، فإن هذا الكتاب (الأدب الحديث في الشرق الأدنى والأوسط) فريد في بابه ، لأنه يبرهن — بلا أدنى شك — على أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الأساسية أكثر مما ساد في التصورات السابقة عنها . وأن التناظر بين التطورات السياسية والاجتماعية والحضارية فيها ، والحركة الثقافية وبنية النصوص الأدبية ومحتواها ، ضرورى للوصول إلى فهم أشمل وأعمق للأدب والواقع كليهما على السواء .

هذا السعى كنت أنا الذى رشحت لمحرر هذا الكتاب كلا من أحمد المدينى وإدوار الخراط . ولكن إدوار الخراط خيب أمل ، وهذا هو السر فى أننى أخذت فصله بشيء من الشدة ؛ لأنه يبدد فرصة ثمينة ستظل علامات تبديدها فاعلة في هذا الحقل لسنوات قادمة . فسيصطاد كاكيا وأمثاله في مياهها العكرة ما يخلو لهم الاصطياد ، متذرعين في المستقبل بأنها شهادة شاهد من أهلها . لذلك لا بد من الوعي بأن علينا ، إن أردنا لأدبنا العربى أن يحقق المكانة المرجوة له في عالم اليوم ، أن نغير طبيعة الخطاب الذى يقدمه للعالم بشكل جذرى . ولن يتحقق ذلك إذا ما أوكلنا بعض هذه المهمة لكتاب عرب من المشاركين في المشهد الثقافى والعارفين لدقائقه ، ثم وجدنا أن الكاتب العربى — وللأسف عرض سوابق رائده في هذا المضمار — يتحدث عن أدبه وثقافته لجمهور هذا الأدب والثقافة بطريقة ، وللغرب بطريقة أخرى يسمعه فيها ما يريد أن يسمعه . وهذا هو ما فعله إدوارد الخراط إلى حد كبير ؛ فلم يتورع — مثلا — عن أن يلطش عبد الناصر «ع الماشى» في سياق عرضه أكثر من مرة ودون مسوغ ؛ لأن هذا مما يسعد الغرب أن يسمعه .

ولم تقتصر سليات الفصل الذى قدمه إدوار الخراط على هذا كله . ولكنه ، وقد أوكلت إليه مهمة تقديم صورة لأدب المشرق في حقبة من أغنى حقبه ، قدم له صورة فيها كثير من التخطئ . فمع أنه يعدد بعض التغيرات التى انتابت الواقع المشرقى في السبعينيات بصورة فيها شيء من الخلط

- ١ - انظر : Robin Ostle, Modern Literature in the Near and Middle East, P. X
- ٢ - المرجع السابق ، ص ٣٢ .
- ٣ - المرجع السابق ، ص ٤٠ .
- ٤ - انظر : Hans Wehr, Arabic - English Dictionary, edit. J. M. Cowan, P. 738
- ٥ - المرجع السابق ، ص ٤٢ .
- ٦ - من أهم المصادر التي تناولت الكتب المنشورة أو المترجمة في هذه المرحلة الباكورة ، التي يمكن لأي باحث جاد الرجوع إليها في هذا المجال ، هي : يوسف إلياس سركيس ، معجم المطبوعات العربية والمحرية ، القاهرة ، مطبعة سركيس ، ١٩٢٨ . ويوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسات الأدبية ، ٣ أجزاء بيروت . وجمال ناجر ، حركة الترجمة في مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٤٥ .
- ٧ - انظر :

Henry Peres, «Le Roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arabe moderne» Annales de L'Institut d'Etudes Orientales, vol. 3, 1937, pp. 266 - 337.

Robin Ostle, Modern Literature in the Near and middle East, P. 186

٨ - أنظر :

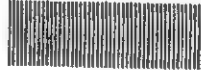
- ٩ - المرجع السابق ، ص ١٩٢ .
- ١٠ - المرجع السابق ، ص ١٩١ .
- ١١ - المرجع السابق ، ص ١٨٢ .
- ١٢ - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- ١٣ - المرجع السابق . ص ١٨٤ .
- ١٤ - المرجع السابق ، ص ١٩٢ .



• تستعد لفصول لإصدار عدد خاص عن « زمن الرواية ،

يصدر في خريف ١٩٩٢ ؛

ويعتوى على المحاور التالية :



- علاقة الرواية بغيرها من الأنواع الأدبية .
- الرواية وإيقاع العصر .
- الرواية والمدينة .
- الرواية ومشاكل الواقعية .
- خصوصية الرواية العربية .
- تعدد الأشكال الروائية .

الكتابة والعائق

« ترجمة » المنوع لدى خوان جويتيسولو (*)

كاظم جهاد

« تحريرُ الخطاب ، جميع الخطابات المنافية للمعيار السائد : إلغاء الصمت المطبق ، الذي فرضته سننٌ وعاداتٌ وتطبيقاتٌ : إحداثُ قطيعةٍ كاملةٍ مع مذاهب وتعاليم عمليّة : مع المجالس القبليّة : كلامٌ طليقٌ مقتلعٌ من الفم بعنفٍ كما تُتزعجُ أفعى لازقةً بالأحشاء : مطاطٌ ، حلقٌ ، أبخٌ مرنٌ ، لسانٌ يولدُ ، يقفزُ ، يتسلقُ ، يتشرّ ويتندّ .. الكلامُ كلاماً لا ينفدُ لساعاتٍ وساعاتٍ : تقبُّ الأحلام والحكايات والكلمات حتى يفرغ المرء من كلّ ما فيه : أدبٌ في تناول مَنْ حُرِّموا تقليدياً من إمكان التعبير عن رغباتهم وخاوفهم : محكومين بالصمت بالطاعة والاختفاء .. »

خوان جويتيسولو ، « قراءة لساحة جامع الفناء » (في مراكش)

نادرون هم الكتاب الذين يكونون على معرفة بلغة أجنبية أو أكثر ولا يتقدمون لاختبار الترجمة ، هي لدى البعض شاكلة في التمرن ، كما في حالة مارسيل بروس الذي قضى بعضاً من سنّ فتوّه مترجماً لراسكين ، واجداً في ترجمة عالم الجماليات الإنجليزي هذا « صالة انتظار » ستقوده إلى عمله الروائي نفسه . أو هي شاكلة في تقديم الثناء والتعبير عن العرفان أو الإعجاب لوجوه ،

• : لك أن تراجع لهذا الكاتب ، بالعربية ، بترجمة كاظم جهاد : « في الاستشراف الإسباني » (دراسات ، منشورات الكرمل / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٧) ، و « على وتيرة النوارس » مختارات سرديّة ، منشورات توفال ، الدار البيضاء ١٩٩٠) و « رحلات إلى الشرق » (نصن رحلات ، منشورات أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١) .

راحلة أو معاصرة ، كانت ، إذا جاز التعبير ، هي الحارسة أو الملهمة في الدرب . هنا تفكر بريكلة الذي ما أن فرغ من عمله الكبيرين « مراني دوينو » و « سونيات إلى أورفيوس » ، حتى عكفت على ترجمة قصائد لفرلين ومالارمه وقليرى ، أو هي ، أخيراً ، شاكلة في الاستناد على كلام الآخر ، والتماس عون في ابتكار شجرة أنسابنا الأدبية الخاصة وتوسيع عالم الكتابة المتعدد أبداً ، باوند وشعراؤه الصييون ، لاريو مترجماً جويس . المبدع يزودج ، دون ازدواج ، بدور مُرَبِّ للثقافات وعبّار للمتخيلات .

الفئة الثالثة من الكتاب - المترجمين هي التي ينبغي ولا شك أن ندرج فيها الإسباني خوان جويتيسولو .

عُرِفَ الكاتب الإسباني خوان جويتيسولو (وُلد في برشلونة في ١٩٢٩) بكتابة روائية ظلت متنوعة في إسبانيا طوال العهد الفرانكو ، لم يعمل فيها ، فحسب ، على اختراق المنوع الإسباني ، بل راح يعيد أيضاً استكشاف المكبوت العربي في الثقافة الإسبانية ، عاملاً على الإفادة منه تفكيراً وخيالاً وإيقاعاً شعرياً . كما قام هو نفسه بعملية جريئة ونادرة ، إذ أعاد إلى الثقافة واللغة الإسبانية أحد أبنائها المميزين ، بأن ترجم إلى الإسبانية النصوص التي تركها بالإنجليزية الكاتب والمؤرخ الإسباني « بلانكو وايت » . والأخيراً هو في الحقيقة إلا الاسم المستعار الذي اختاره خوسيه ماريّا بلانكو إى تسبو (١٧٧٥ - ١٨٤١) ، الذي انتهز فرصة غزو نابليون لإسبانيا فهرب منها إلى إنجلترا وأسس في الأخيرة صحيفة « الإسباني » (١٨١٠ - ١٨١٤) ، وترك بلغتها ، بالإضافة إلى « رسائل من إسبانيا » ، سيرة ذاتية هامة وصف فيها فساد الإدارة والجيش ، وخصوصاً الأجواء الكنسية القمعية التي عمل هو نفسه فيها راهباً لسنوات عديدة ، والإجراءات التمييزية الغاشمة الممارسة من قبل النصرانيين (الأصليين) على من دُعوا : النصرانيين الجدد (المتنصرين) ، التي تشكل امتداداً مباشراً لأجواء محاكم التفتيش التي بدأت بطرد المسلمين واليهود من البلاد ، وإجبار من لم يهاجروا منهم على التنصر .

لا يهتَمُ في هذه المداخلة العمل المترجم نفسه ، وقد سمينا طبيعته أو نوعيته ، وإنما نقيم معنى فعل ترجمته ، ومعنى أن يضطلع بهذا الفعل كاتبٌ معاصرٌ ينطلق عمله نفسه من الرقص

وعليه يتأسس معنى ، سنرى انطلاقاً منه إلى فعل « الترجمة بصريح التعبير » وهو يحيل إلى ممارسة للخرق يمارسها الكاتب - الترجمان نفسه في عمله الشخصي ، واستدخال لثقافة الآخر المهمة يمكن دعوته بالاستناد إلى مصطلح شاع مؤخراً بـ « الترجمة الداخلية » .

سنهمل هنا ترجمة جويتيسولو لأحد نصوص عالم الأسنيات نوا شومكسي ، لوجازته . صنع بظُلٍّ مع ذلك شاهداً على اهتمام بالعلوم الاجتماعية ، خصوصاً علوم اللغة ، ندر أن أبدا معاصرو جويتيسولو من الكتاب الإسبان . عمله لتتوقف عند تجربة الأخرى التي تشكل موضوع هذه المداخلة ، والتي نطل في نظراً حافلة بالنتائج عبر هذه الترجمة للنصوص التي كتبها بالإنجليزية بلانكو وايت (« الأبيض الأسود » بحسب المعنى الحرفي لاسم الإنجليزي المستعار الذي يضطلع فيه على هذا النحو الرائي بالشئ ونقيضه ، موقفاً نفسه بادیء ذي بدء في دائرة المفارقة والضد) ، نقول عبر هذه الترجمة نقف بإزاء رحلة مزدوجة . لما كان وايت قد عالج تاريخه الشخصي وتاريخ بلاده الأصلية ، إسبانيا ، في واحد من أحلك عهودها ، عهد محاكم التفتيش ، نقول عاجله ببلغة البلاد - الملجأ ، إنجلترا ، فقد كان عليه أن ينتظر مطرود استثنائياً آخر ليرى كتاباته وهي تعود على يد هذا المطرود الآخر إلى اللغة التي كان يجب أن تولد فيها أصلاً ، والتي كانت لها بمثابة الحصن الأمومي المنوع ، المتعلق على مخاوفه الخاصة . إن الأدب الإنساني لا يعدم عدداً من الأمثلة الرفيعة على هذه الرحلة المزدوجة . فلقد كتب ريلكه بالفرنسية عدداً وافراً من القصائد كان شاعر كبير آخر ، هو بول تسيلان ، يفكر قبل رحيله بـ « إعادتها » إلى لغة ريلكه الأصلية ، الألمانية . وقبله قام جوته في ديوانه الشهير « الديوان الشرقي لشاعره الغربي » بعمل في إعادة خلق بعض « منتجات » الخيال العربي والشرقي نحسب أن العرب لم يستخلصوا درسه الأساسي حتى الآن . الشئ نفسه الذي قام به الأرجنتيني بورخس بإزاء بعض النصوص العربية القديمة ، بعضها أعاد هو خلقه والبعض الآخر من ابتكاره ، نسج على منوال العرب ضمن ما هو مألوف عنه في محاكياته العبقريّة . إلا أن حالات ريلكه وجوته وبورخس ، مهما كان من اثموجيتها ، إن هي إلا نماذج للإعجاب الصاحي والتأمل السعيد ، وربما لم يكن ليجمعها جامع بحرقه الحرمان والرفض التي تغرس فيها مغامرة وايت . جويتيسولو . حرمان ورفض يمنحانها طبيعة أخرى ويدرجانها في اقتصاد كتابةٍ آخر تماماً :

آخرين صرح جويتيسولو ، ربما أكثر مما فعل أى كاتب آخر ،
بكونهم يشكلون معلّميه الروحانيين وأعلام شجرة أنسابه الفكرية
والإبداعية التى يقف فى الذروة منها ثربانتس (سرفانتس)
والقديس يوحنا الصليب وفرناندو ده روكاس وجلال الدين
الرومى . ولما كان من يترجم كاتباً هو كمن يساهم فى خلقه فى
اللغة المترجم إليها ، فإن جويتيسولو (معنى آخر لطيف لمغامرته
هذه) يكون كمن ابتكر فى الإسبانية ، ولو جزئياً ، عبر الترجمة ،
هذا الذى يجهر هو بكونه أحد معلّميه الروحيين . هكذا ، سيقدّر
أن يتبنّى لصالحه مقولة آرتو الشهيرة : « أنا نفسى أبى وأمى ،
وشقيقتى وشقيقى » .

ما كان لهذه المغامرة ، مهما كان من أهميتها للثقافة الإسبانية ،
أن تثير اهتمامنا إلى هذا الحد لو لم تكن نجد ما يتممها ويُنمّيها فى
ممارسة تفجيرية أخرى لغويتيسولا داخل كتابته الروائية نفسها ،
تسدرج ، كما أسلفنا فى القول ، ضمن ما يدعى بـ « الترجمة
الداخلية » . تطلق هذه التسمية على كل ما يمارسه كاتب داخل
نصّه من إحالات إلى نصوص أخرى ، وأساليب أخرى ، ولغات
أخرى . عمل به يستحيل النص إلى ما يدعوه الفيلسوف الفرنسى
جيل دولوز بـ « الترقية » ، بمعنى العمل المجمع الذى ينهل من
مصادر عديدة ، مصرحاً بها دائماً ، ويكتسب ما يدعوه جويتيسولو
نفسه بطبيعته « الخلاسية » ، « المولدة » ، « المُبرّقة »
« المزيج » . هكذا نرى جويتيسولو ، فى جميع أعماله فى
مرحلته التالية لانتقاله للعيش فى المغرب وانفتاحه على الثقافة
العربية ، أى بدءاً بروايته الشعرية « دون خوليان » ، نراه وهو
يُعِدّ توظيف الآثار العربية فى التخيل الإشباني ويفيد من تقنيات
الحكاية والسجع العربيين وإيقاع الكتابة العربية نفسه الذى
يتنامى ، كما لدى كبار المتصوفة ، فى جل ترسم فى دوائر متصاعدة
تنفضى إلى متاه . هذا فى الوقت نفسه الذى يفيد فيه من البعد
الأخر المهتمش فى الثقافة الإسبانية ، عنينا الإسبانية المتكلمة فى
أقطار أمريكا اللاتينية . سبق أن توقّف روائيونا ونقاد كبار عند هذه
الالتفاتة المزدوجة ونتائجها فى تفسير يقينيات الإسبانية السائدة قبل
جويتيسولو ، ومعها وهم النقاوة والطهرانية وعقدة التفوق بإزاء
الهوامش المتجدرة لدى أغلب كتاب هذه اللغة ومؤرخيها . ولقد
أبان كتاب من أمثال كارلوس فورتس وسيفيرو ساردوى وبرنار
لوباس كيف أن هذه الممارسة الجويتيسولية تتعدّى كونها مجرد

من المعارف عليه أن مترجماً ، أى مترجم هو موصل أو عّبار .
إنه يصمّن عبور نصّ غريب إلى الجغرافية الذهنية لأبناء جلدته .
بإعطائه وايت حقّ الإقامة فى اللغة الإسبانية من جديد ، فإنما يُعيد
جويتيسولو فى الواقع إلى هذه اللغة ابناً لها طالما عومل باعتباره غريباً
عليها . وهكذا ، فإذا كان المترجم يمدّ عادة لـ « أبناء قبيلته » مرآة
يمكن من خلالها القبض على صورة للآخر تزيد وفاءً أو تقلّ ، فإن
جويتيسولو ، بترجمته وايت ، إنما يمدّ للإسبان مرآة لاهبة هى فى
الأوان ذاته فتح رائع لعلّه يُلخّص الدرس الفعّال لكل ترجمة
« إستعادية » نردّ للغة ما أحد أبنائها « الفارين » : فى مثل هذه
الترجمات تكون « الذات » هى نفسها المعروضة للنظر بعد المرور
المحوّل عبر « الآخر » . جدّل تحوّل وانعكاس لعلنا شهدنا
مؤخراً بعض آثاره عبر « ترجمة » بعض أعمال الكتاب العرب
بالفرنسية إلى العربية .

على أن الشحنة التاريخية والسياسية العالية للعمل ، المشار
إليها أعلاه ، تمنح هذه التجربة مضاءً أكبر . فهذه « الإعادة »
لوايت إلى اللغة الإسبانية لا يقوم بها جويتيسولو كمن يسأل « أبناء
قبيلته » أن يتلطّفوا بقبول العودة الطائفة لابن ضالّ بل إنه ، وهو
نفسه صاحب عمل مارق أو ملعون ، إنما يتترع لطفل ملعون
آخر المكان الذى كان حتى أو أن ترجمته ممنوعاً عليه فى لغته
الأصلية . بعيداً عن كل عودة ذليلة إلى الخطيئة ، كما يُقال ،
يتعلّق الأمر هنا بفعل « خيانة » آخر يفتح فيه ، على شاكلة « دون
خوليان » الذى تقول الحوليات الإسبانية أنه فتح أبواب بلاده
للمسلمين والذى ينماهى جويتيسولو وإياه فى رواية له معروفة ،
نقول يفتح فيه أبواب الإسبانية للغة اللاهبة لهذا الرائد الذى يمثله
وايت فى طرقات المهجرة التى تصبح نقياً . لغة نرى إليها الآن ،
وقد عادت إلى لسان الكاتب الأصل ، وهى تفرض على هذا
اللسان ، كما يفعل كل أب عظيم ، تصحيحات متوالية فى نظرنه
إلى التاريخ وإلى تاريخانيته الخاصة على هذا النحو يتجلى المعنى
الحقيقى لكل أدب يجد مجال اختباره الحقّ فى النفى ، أو العبور ،
الذى بدونه لا يكون من معنى لأى رجوع .

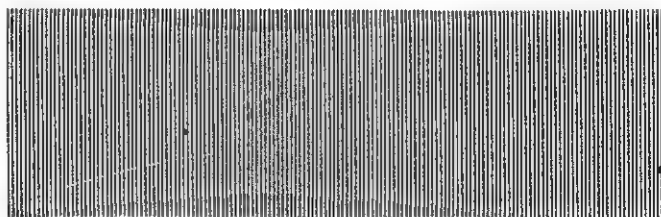
على النحو نفسه الذى تدين به الإسبانية لجويتيسولو بهذه
« الاستعادة » لأحد أكبر الشهود على حقيقتها التاريخية ، يدين
جويتيسولو نفسه لبلائكو وايت ببلور رؤيته النقدية لإسبانيا
وتاريخها ولغتها . يدين له بذلك بالقدر نفسه الذى يدين به لكتاب

إجراء أدبي . بل إن هذه التعددية في الكتابة وهذا التوظيف للغات متعددة وإسبانيات عديدة داخل الإسبانية نفسها (الإسبانية الكوبية مثلاً ، أو الإسبانية كما يتكلمها سكان شمال المغرب) إنما يصدران عن رهان فلسفي وقرار للعمل من أجل الآخر ، ومع الآخر . شاكلة في تهيئة مكان للآخر داخل لغة نجهد حتى الآن في تهيئته ونسيانه . إننا هنا أمام بنية كنائية للعمل ، بالمعنى الواسع للكناية الذي يحدد ، في نظر فلاسفة الأدب الحاليين ، دريداً مثلاً ، جوهر العمل الحديث نفسه ، معنى بموجبه لا يكون عمل عملاً إذا لم يدع لي ، أنا الآخر ، فسحة أنزلق منها إليه ، وعملاً أجد نفسي فيه ، بنية ربما كنا ندين بتجليها الساطع في أدب الحدادة لرامبو الذي ، بدل أن يتحدث في نصه عن الزنجر مثلاً ، يصبح هو نفسه زنجياً من أقصاه إلى أقصاه . كناية تجعلنا نعجز مثلاً ، وكما أشار إليه آلان جوفروا مؤخراً ، عن أن نعرف عن يقين ، إن كان رامبو ، في « ليلة الجحيم » (في « فصل في الجحيم ») هو « البعل الجهنمي » أم « العذراء المخبولة » ، أو مزيجاً من الاثنين معاً . على النحو ذاته ، لا يتحدث جويتسولو في رواياته عن الكوي أو العربي ، ولا حتى يدعوها للكلام في لغته ، بل يصبح هو نفسه الكوي المستعبد بالأمس ، والمهمش اليوم ، أو العربي المطارد والمطرود في الماضي والمستكر حالياً . إنه يبنى بنفسه ، داخل اللغة والثقافة الإسبانيتين ، بصبر وعدوانية فائقين ، نقول يبنى مكانه كعربي وكوي . حتى يُسمع أبناء قومه صوت التركي ، صار هو نفسه ما بدعوه الغربيون ، قاصدين الجهاد والعناد ،

« رأساً تركياً » . وأولئك القائلون باستحالة مثل هذا التخصيص للآخر ، إنما يجهلون في نظرنا كل شيء ، عن قدرات الفكر الإنساني على التحول بفعل إيمان بالآخر خلّاق ، وكيمياء للصدقة فعالة ، واستنكاف للضمير جارف . أفما كان آرتو يتكلم انطلاقاً من مكان المكسيكي والهندي - الأحمر ، وملفيل يعدّ نفسه « وحشياً » ، وجنيه بدعو نفسه « جنه الإسباني » باسم عرق من الجياد العربية الأصلية معروف بهذه التسمية ؟

هذا التطويع للغة حتى تفسح للآخر مكاناً في داخلها ، وهذا الاستدعاء للآخر عبر عمل « الترجمة الداخلية » (وأحد معاني الترجمة في الكلمة الدالة عليها بالفرنسية هو بالضبط : « الاستدعاء ») ، يتحقق أخيراً لدى جويتسولو يمثل هذه البراعة سيما أنه يسخر لأجله أدوات ومصادر ليست بالقاموسية أو الحكائية فحسب ، بل كذلك ، وخصوصاً ، إبقاعية وشعرية تذهب من التبتمة المهوسوسة حتى أنقى صيغ القصيدة . إن تسيحة شوارع طنجة التي يسترجعها « بطل » روايته « دون خوليان » المتسكع هاذباً في طنجة إنما تنتهي إلى تضييق الخناق على قارئها الإسباني الذي كان يحسب نفسه متطامناً في صلابه لغته ، مطمئناً إليها . وكأنّ لسان حال الكاتب يقول له ، هامساً وساخراً : « لا مهرب ممكن .. إن الآخر ليحذق بك أن رحّت ، وحتى من داخل ما كنت تحسبه حتى الآن لغتك القومية .. بل ما أقول ؟ ، إنه الآن قابض في داخلك .. »

• مناقشات



حول كتاب « دراسات في الشعرية ... »

في الرد على

محمد الناصر العجيمي (*)

عبد الله صولة

قَدَّم مُحَمَّدُ النَّاصِرُ الْعَجِيمِيُّ فِي مَجْلَّةِ فُصُول^(١) كِتَابَ « دَرَسَاتٍ فِي الشَّعْرِيَّةِ : الشَّابِيُّ مُؤَدِّجًا^(٢) » وَهُوَ عَمَلٌ جَمَاعِي أَنْجَزَهُ فَرِيقٌ مِنْ أَسَاتِذَةِ كَلِّيَّةِ الْآدَابِ بِتُونِسَ . وَقَدْ وَقَفَ الْعَارِضُ عِنْدَ مَقَالَةٍ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ وَقَفَةَ الْمَقُومُ النَّاقِدُ فِي لَهْجَةٍ تَتَفَاوَتُ دَرَجَةُ حَدَّتِهَا . وَلَكِنَّهُ وَقَفَ عِنْدَ مَقَالِي « شَعْرِيَّةُ الْكَلِمَاتِ وَشَعْرِيَّةُ الْأَشْيَاءِ » وَقَفَةَ مَخْصُوصَةً . فَهُوَ لَمْ يَعْضِضْهُ وَلَوْ عَرَضًا مُوجِزًا ، مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَسَاعِدَ الْقَارِئَ عَلَى تَمَثُّلِ مَضْمُونِهِ وَتَبَيِّنِ مَسَارِهِ وَتَوَجُّهِهِ ، وَإِنَّمَا هَجَمَ عَلَيْهِ هَجْمَةً وَاحِدَةً لَا احْتِرَاسَ فِيهَا وَلَا رُوءِيَّةَ ، فَأَتَحَلَّى بِآدَابِ النِّقَاشِ الْعِلْمِيِّ الرَّصِينِ عِنْدَ تَقْوِيمِ الْأَعْمَالِ وَالرَّجَالِ . وَإِنِّي لَنْ أَرُدَّ عَلَيْهِ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ وَلَا أَحْكُمُ عَلَيْهِ فِي شَيْءٍ . وَإِنَّمَا أَتْرَكَ الْحُكْمَ كُلَّهُ لَجُمْهُورِ الْقُرَّاءِ عَامَّةً وَلِلْجَامِعِيَّينَ خَاصَّةً فَحُكْمُهُمْ أَعْدِلُ وَأَنْزَهُ وَأَنْفَذُ .

عَلَى أَنَّ الْعَجِيمِيَّ مَا انْفَلَكَ يَطْلُقُ لِسَانَهُ فِي طَائِفَةٍ مِنَ الْبَاحِثِينَ الْعَرَبِ الْجَادِّينَ ، مُشَارِقَةً وَمَغَارِبَةً ، مِثْلَ كِمَالِ أَبِي دَيْبٍ وَيُوسُفَ الْيُوسُفِ وَنُورِيِّ حَمُودِي الْقَيْسِيِّ وَمُحَمَّدَ صَدِّيقِ غَيْثٍ وَمُحَمَّدَ مِفْتَاحٍ وَسَمِيرَ الْمَرْزُوقِي (وَزَمِيلِهِ جَمِيلَ شَاكِرٍ) وَأَمِينَةَ رَشِيدٍ وَسَامِيَةَ أَسْعَدَ وَهْدَى وَصَفَى وَمَارِي زِيَادَةَ^(٣) وَغَيْرَهُمْ .

وَمَا فَتَنْتُ - وَأَنَا تَلْمِيزٌ لَهُؤُلَاءِ جَمِيعًا - أَعْجَبْتُ لَوْقُوعِهِ فِيهِمْ بِغَيْرِ مُوجِبٍ حَتَّى وَقَعَ فِي يَدِيهَا أَنَا أَسْلَمُهُ إِلَى عَدَالَةِ الْقُرَّاءِ لِنَتَنَظَّرَ فِي أَمْرِهِ .

* نُشِرَ عَرَضِي مُحَمَّدُ نَاصِرُ الْعَجِيمِيُّ تَحْتَ عَتَوَانِ (دَرَسَاتٍ فِي الشَّعْرِيَّةِ - الشَّابِيُّ مُؤَدِّجًا) فِي مَجْلَّةِ (فُصُول) ، اِنْجِلْدُ الْعَاشِرُ ، اَلْعَدَدَانِ اَلثَّالِثَ وَالرَّابِعَ ، اَلْقَاهِرَةُ ، يَنَآيِرُ ١٩٩٢ .

يمكن بعد هذا أن نقسم المسائل التي أثارها العارض إلى ضربين : ضرب المسائل فيه جزئية ، وهي على كل حال مسائل خلافية ، يقول فيها العارض ونقول وإن أصر ، في لهجة حادة ، على أن قوله فيها هو القول الفصل . من ذلك ما تعلّق بتعريف العلامة وتعريف الرمز .

إن كَوْن العلامة لا تحيل دائما على الخارج مسألة لا تعني في ما أنامنه بسبيل وهي مسألة تقع على هامش عمل لا في جرمه . وتعرض إياها بكونها تحيل دائما على الخارج يستجيب لأبسط تعريف لها وأعنه . جاء في معجم اللسانيات : « . . . وبصفة عامة فإن كل علامة لغوية ، إذ تجمع بين مفهوم وصورة سمعية (وهو تعريف سوسير للعلامة) إنما تحيل في الوقت نفسه على الخارج »^(٤) .

على أن تحديد مفهوم دقيق للعلامة هو من أكثر المسائل إحراجاً للباحث في علم العلامات نفسه ، نظراً إلى تداخل هذا المصطلح مع سائر المصطلحات العلامية التي من جنسه . هذا رولان بارت نفسه ، وهو من الأعلام المبرزين في علم العلامات ، رأيناه لا يستقرّ على تعريف بعينه لمفهوم العلامة في مقال واحد له . وقد أبان ذلك جورج مونين^(٥) .

بل إن القلق في ضبط مفهوم دقيق لمصطلحات علم العلامات تجاوز المصطلح إلى تسمية العلم نفسه . فهذا الدكتور العجيمي نفسه وجدناه في مقال واحد يضع لمصطلح « علم العلامات » في الفرنسية^(٦) أربعة مصطلحات يراها مترادفة ، واحد منها على الأقل يخرجنا من علم إلى علم . وهذا المصطلح هو مصطلح علم الدلالة^(٧) .

كما عاب على العارض اعتباري الرمز محيلاً على ذاته وموجوداً في ذاته . بمعنى أن طرفي الرمز - وهما الرامز والمرموز إليه - موجودان فيه . وقد أحلت في هذه المسألة بالذات على تودروف في كتابه « نظريات الرمز »^(٨) .

وقد أقام تودروف تقابلاً بين العلامة والرمز ، معتبراً العلامة ذات أركان ثلاثة (علاقة دالّ - مدلول - مرجع) والرمز ذا ركنين فحسب (علاقة رامز - مرموز إليه)^(٩) .

إن التعريفات قد تختلف بل قد تتناقض . والمهم هو حسن الإجراء والتوظيف عند استخدام تعريف ما ، بما يخدم غايتك ، من ناحية ، ويؤيد صحة التعريف الذي انطلقت منه أو يفنّده ، من ناحية أخرى . فالانطلاق من تعريف ما لا يمكن أن يكون في البداية إلا اعتباطياً في انتظار أن يأتي ما يسوّغه في مجرى الاستدلال .

وإذن فإنّ قولِي إن العلامة تحيل على الخارج كان تقديماً مني لدراسة شعرية الأشياء وشعرية العالم الذي يحيل عليه الكلام في قصيدة « صلوات في هيكل الحب » للشابي .

كما أنّ قولِي إن الرمز موجود في ذاته ، بمعنى أن رامزه يحمل المرموز إليه ويحيل عليه ، كان مني في سياق الحديث عن ظاهرة التبرير والتطابق في القصيدة المدروسة بين رامزها (أي الكلمة أو النص) والمرموز إليه (أي الشيء أو العالم) على نحو ما يعرف الرمز في العقيدة الرومانسية بـ « أنه الشيء نفسه الذي يصوره »^(١٠) . وقد انتهيت إلى اعتبار القصيدة رمزاً لا علامة ، وفق تعريف تودروف لهذين المصطلحين في المواضع المذكورة أعلاه .

على أنه لئن كان رأيي في أن العلامة تحيل دائماً على الخارج واضحاً ، فإن رأي العارض في أن العلامة لا تحيل دائماً على الخارج غير واضح ، وقد ساقه في عبارة غير دقيقة . يقول في سياق البرهنة بالمثال على رأيه : « فعارة شجرة (كذا) - على سبيل المثال - لا وجود لها في مطلق الواقع ، وإنما توجد أنواع كثيرة من الأشجار تتميز كل واحدة منها بخصائص نوعية أو كمية أو كليتها (كذا !) »^(١١) . إن هذا لا يغيّر في رأيي شيئاً من مبدأ إحالة العلامة على

الخارج ؛ فهناك دائماً شجرة تحيل عليها كلمة شجرة . ولكن الذي يتغير هو صور هذه الشجرة . هذا ما يفهم من كلام العارض .

هذا ضرب أول من المسائل خلاقي ، جزئي ، غير ذي خطورة بالغة ، ولكن الضرب الثاني من المسائل جليل خطر دقيق . ومسائل هذا الضرب هي الأكثر عدداً وإثارة لسخط العارض على . وهي ليست من المسائل الخلافية ، إذ لا يصح فيها قولان ولا يختلف فيها اثنان إلا وأحدهما على هدى والآخر في ضلال مبين . وهذه المسائل ست :

المسألة الأولى : مسألة الافتراض^(١٣)

يقول العارض : « ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الدارس يستعمل مصطلحات في غير محلها وفي سياق لا يناسب مدلولها ، لمجرد إضفاء طابع العلمية على الدراسة ودون وظيفة إجرائية إطلاقاً . من ذلك استعماله مصطلح منطوق Posé ومفترض Présupposé في قوله : « وكذا قوله » أنت عذبة » ، فهذا القول يبدو شاذاً من الناحية الدلالية ، إذ المنطوق Pose وهو « عذبة » متناقض مع المفترض Présupposé وهو « المذوق » إذ العذوبة مجعولة للطعام وحسبها الذوق^(١٤) . ويواصل العارض تعليقه على قولي هذا فيقول : « إن الكلمة المعنية المذوق لا نعدو كونها معنماً Sème من المعانم المؤلفة لكلمة « عذبة » . وفي تقديرنا أن حشر مصطلحات فنية مغربة لذاتها (كذا) ، دون تثبت من صلاحيتها وطاقتها الإجرائية في السياق الواردة فيه ، يسئ إلى الدراسة وإلى القارئ ، غير المتمرس بأساليب النقد الحديثة ، وفي نهاية المطاف إلى الفكر النقدي العربي (كذا) »^(١٥) .

إنني ، إذ أعدى عن طريقة العارض في تقرير كلامي ، أشير إلى أنني استخدمت مفهوم الافتراض ، في هذا المقام ، بالمعنى الذي عند مدرسة علم الدلالة التوليدي . فقد أدخل علماء هذه المدرسة مفهوم الافتراض على نظريتهم الدلالية لما لمسوه فيها من نقص عند حصر مكونات اللفظ الدلالية . فقد كان حصر هذه المكونات يقوم على عدد ضئيل من مكونات اللفظ الدلالية الكونية ، مثل : ذكر - كائن حي - كائن غير حي الخ ...^(١٦) وهو ما لا يتماشى مع واقع اللغة المعقد ؛ إذ يقتضي الأمر في هذه الحالة ظهور عدد من المكونات الدلالية غير متناه وغير قابل للحصر^(١٧) ، فكانت الدعوة إلى حصر الانتقاء الدلالي لا على صعيد اللفظ نفسه كما هو محدد في المعجم وإنما من جهة الافتراضات المتعلقة بمرجع هذا اللفظ . وقد آتت هذه الطريقة أكلها في تحديد خرق الانتقاء الدلالي في الجمل غير المفيدة . وهكذا فإن لفظة « الضحك » في عبارة « السماء الضحك » لا تقتضي مكونات دلالية عند دراستها ، وإنما نقول عنها إنها تفترض « الإنسان » ؛ فيحصل لنا تناقض بين المنطوق « الضحك » والمفترض « الإنسان » في عبارة « السماء الضحك » ، فهذه العبارة هي إذن شاذة من الناحية الدلالية .

إن خرق قاعدة الانتقاء الدلالي يظهر كما يرى أحد علماء الدلالة التوليدين « في شكل تناقض بين المنطوق في الجملة والمفترض الذي لنا عن مرجع الألفاظ الذي تحيل عليه الجملة »^(١٨) .

ومع ذلك فلست أول من نقل إلى ميدان الدراسة الشعرية مفهوم الافتراض هذا الذي جاء عند مدرسة علم الدلالة التوليدي ، بل كنت في ذلك متأثراً بباحث آخر ، قدمت نظريته الشعرية في مفهوم « العدول » منذ سنوات ، في

مقال لي منشور بمجلة علمية تصدر بالمغرب^(١٨)، وأشارت فيه إلى هذا المفهوم كما جاء عند هذا الباحث محيلا على الكتاب والصفحة .

فمن عساه يكون هذا الباحث ؟

إنه جون كوهين نفسه ؛ هذا الذي أثنى عليه الدكتور العجمي بخصال « العمق وسعة الأطلاع ونفاذ التخريجات ومثانة المقدمات ونتائجها »^(١٩) محاولا إقناعنا من خلال ذلك بأنه ملم بنظرية الرجل ، خصوصا ما جاء منها في كتاب « الكلام السامي » . يقول كوهين في « الكلام السامي » : « سنعتمد (. . .) على غرار علم الدلالة التوليدي ، تاويلا قائما على مفهوم الافتراض »^(٢٠) .

وأنا إلى ذلك زعيم لك بأنني قد أجدت تطبيق مفهوم الافتراض كما جاء عند مدرسة علم الدلالة التوليدي من ناحية ، وعند كوهين من ناحية أخرى ، وذلك عند دراستي لجملة الشابي « أنت عذبة » كما قدمت أعلاه . وعلى القارئ أن يبدل لفظ « زرقاء » في جملة كوهين التي قدمت بلفظ « عذبة » في جملي المدروسة ، ليتبين مدى وفائي لمنهج كوهين في استثماره لمفهوم الافتراض كما جاءت به مدرسة علم الدلالة التوليدي . يقول كوهين : « إن اعتماد مفهوم الافتراض ، في تحديد الشذوذ الدلالي ، فيه لنا من وجهة نظرنا غنم كبير . فالشذوذ الدلالي يمكن أن نعتبره قائما على التناقض بين المنطوق والمفترض [فجملة] « أصوات الأجراس زرقاء » شاذة من الناحية الدلالية . ذلك أن المنطوق « أزرق » في تناقض مع المفترض « مرئي »^(٢١) .

لقد كان كوهين بهذا الكلام يمهّد للحديث عن شكل المعنى^(٢٢) في الشعر كما كان يراه بالأرمية في مقابل شكل المعنى في النثر . وأين هذا من هيلمسلاف وأين هيلمسلاف منه ؟ ولكن هذه مسألة أخرى لها بابها .

فهل نرائ إذن استخدمت مصطلحا في غير محله ؟ وهل نرائ أسأت استخدامه ؟ وهل نرائ أسأت إلى القارئ وإلى النقد ؟

على أنني لا أريد أن أدع كلام العارض في مسألة الافتراض هذه حتى أنقضه برمته . ومدار هذا النقض على نكات ثلاث . النكتة الأولى اعتباره « المذوق » معنا لعذبة لا مفترضا كما اعتبرتها أنا . والنكتة الثانية اقتصاره في تعريف الافتراض على ما قاله ديكرو^(٢٣) . والنكتة الثالثة : هل هذا التعريف هو فعلا تعريف ديكرو وهل يوجد لديكرو غير هذا ؟

نفول في شأن النكتة الأولى إن « المذوق » ليس معنا لعذبة في قول الشابي « عذبة أنت » . ذلك أن مصطلح « معنم » هو « في مفهومه الأكثر دقة العنصر الدلالي التصريحي »^(٢٤) الذي يسهم في تحديد محتوى الكلمة الدلالي . وليست لفظة « عذبة » في قول الشابي « أنت عذبة » متنتمة إلى جدول اللغة ، وإنما جاءت في سياق شعري قائم على خرق قاعدة الانتقاء الدلالي . يمكن أن يكون قولك « المذوق » معنم من معانم عذبة قولاً صحيحاً لو كنا ندرس لفظة « عذبة » دراسة معجمية على نحو ما يفعل علم الدلالة المعجمي ، لكننا ههنا ندرسها في سياق شعري جاءت فيه اللفظة مسندة إسنادا غير مفيد . لذلك رأيتني أقول : « فلفظه عذبة في قول الشابي أنت عذبة »^(٢٥) ، ولم أقل لفظة عذبة على وجه الإطلاق ، وباجتثاثها من السياق الذي وردت فيه .

كما يمكن أن تكون « المذوق » معنا من معانم « عذبة » لو وردت في جملة من قبيل « ماء يثرنا عذب » . لكنها لا تكون كذلك في جملة الشائ الشعرية . ولو كانت كذلك لما قال أصحاب مدرسة علم الدلالة التوليدى في دراستهم للجمل غير المفيدة : إن المنطوق - وهو في مثالنا عذبة - في تناقض مع المفترض - وهو في مثالنا « مذوق » .

أما النكتة الثانية فإقدام العارض على تقديم تعريف ما للافتراض انطلاقاً من ديكرى ، أى انطلاقاً من علم واحد . ذلك أن الافتراض لا يمكن أن يعرف انطلاقاً من علم واحد أو مدرسة لسانية واحدة أوحى اختصاص علمى واحد . فهذا المصطلح ملئ مشاع بين المناطقة والفلاسفة وعلماء اللسان . فهم فيه على اختلاف كبير وتنوع . وقد نبه ديكرى نفسه في كتابه الذى يحملنا عليه العارض وهو « القول وعدم القول »^(٢٧) فى فصل بين الطويل والقصير ، إلى بعض هذه الاختلافات لا كلها طبعاً ؛ وأنى له أن يلم بكل قضايا الافتراض !

على أن أهم باحث أشار إلى اختلاف مفاهيم الافتراض واستحالة أن تجمع فى تعريف واحد يؤلف بينها ، إنما هو لا ينز فى كتابه « علم الدلالة اللغوى » حيث يقول فى خاتمة الفصل الذى درس فيه مسألة الافتراض : « من رابع المستحيلات أن تقرب بين مفاهيم الافتراض المختلفة فى إطار اصطلاحى ومفهومى واحد ، دون أن نكون قد ضربنا فى المسألة على غير هدى » .^(٢٨) فكيف إذن يقدم الدكتور العجيمى على تلقيننا مفهوم واحد للافتراض من ناحية ، منكراً علينا استخدام غيره من ناحية أخرى ؟ لقد نعنى العارض بالتسرع وعدم الانضباط المنهجى وعدم الرصانة . لكننى لا أنعته بشئ من ذلك . ونعنى العارض بأننى مغرق فى « التقليدية » . أفليس الإغراق فى « التقليدية » أفضل من الغرق فى بحر « الافتراض » ؟

أما النكتة الثالثة فتتعلق بمحاولة العارض تقديم تعريف للافتراض عند ديكرى « مُجْمَل » ، فى حين نعلم أن ديكرى نفسه لم يستقر على مفهوم بعينه فى شأن الافتراض . فكان يُقدم فى كل مرة « نقده الذاتى » ، مُراجعا مراقفه الأولى معتبراً المفهوم السابق « مفهوماً قديماً » .^(٢٩) وقد أحدث بهذه المراجعة المستمرة انقلاباً فى مفهوم الافتراض غير هين ، بما لا يتماشى مع كلام العارض على مفهوم الافتراض عند ديكرى ، وبما لا يتماشى خاصة مع تحليله لجملة « كف محمد عن التدخين » التى أيد بها كلامه على المفهوم^(٣٠) .

على هذا النسق من الاحتجاج نواصل نقض أقوال الدكتور العجيمى فى المسائل الخمس الباقية .

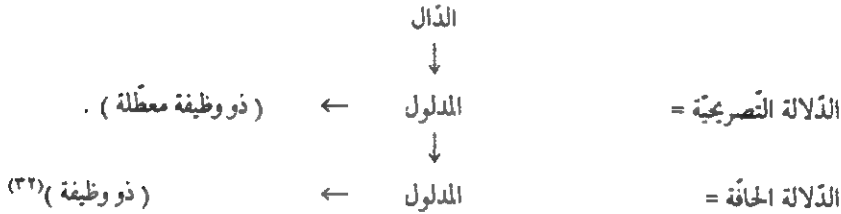
المسألة الثانية : فى هل يصح أن ننظر ، عند دراسة القصيدة ، فى علاقة الدال بالمدلول ثم فى علاقة المدلولات بعضها ببعض ؟

يقول العارض منكراً هذه الطريقة : « ويسوغ لنا أن نتساءل عن النظرية المتناسكة التى تميز لنفسها هذا التذبذب فتجعل (. . .) الدال طرفاً فى العلاقة ، فى مستوى [يعنى علاقة الدال بالمدلول] ثم تعييه وتحل طرفاً آخر محله فى مستوى آخر [بمعنى علاقة المدلولات بعضها ببعض] »^(٣١) .

رأبنا العارض يثنى منذ حين على جون كوهين بخصال منها « مائة مقدّماته ونتائجها » ، وهو ما يفهم منه أنه مطلع على ما كتب الرجل . ألا فليعلم العارض إذن أن هذه النظرية غير المتناسكة فى نظره هى عماد نظرية حون

كوهين في تحليل الشعر . يقول كوهين في مقدمة الفصل الذى عقده لـ « الوظيفة الشعرية » ، في كتابه « بنية الكلام الشعرى » : « إن الفرق بين النثر والشعر لا يكمن في المادة الصوتية ، لا ولا في المادة الإيديولوجية ، وإنما يكمن في نمط العلاقات المخصوص الذى ترسيه القصيدة بين الدال والمدلول من ناحية وبين المدلولات من ناحية أخرى » (٣١) .

يقدم كوهين أمثلة كثيرة ، فاحصا فيها تلك العلاقة المخصوصة التى تربط بين الدال والمدلول . من هذه الأمثلة قوله ما لارميه : « أصوات الأجراس زرقاء » وقد سبق ذكرها . يمكن أن نلخص حديث كوهين عن هذا المثال الذى درسه في عداد أمثلة أخرى فنقول : إن الدال أزرق لا يحيل على مدلوله الأول وهو اللون الأزرق ، أو قل يحيل عليه في مرحلة أولى فحسب ، ثم يتحول اللون الأزرق في مرحلة ثانية إلى دال مدلول ثانٍ في طبيعة عاطفية لا منهومية ، وهو ما يلخصه الرسم البيانى التالى الذى يرى فيه كوهين جماع العملية الشعرية :



يقول كوهين : « إن مدلول الدلالة التصريحية يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التى نكلها إليها الجملة ، إلا أن الدلالة الحافة تأن لتعوض الدلالة التصريحية التى أخفقت في أداء وظيفتها . وعلى هذا تصبح العلاقة بين الكلمات في الجملة قائمة على صعيد الدلالة الحافة » (٣٣) .

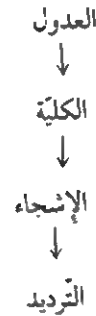
ثم طور كوهين نظريته في كتابه « الكلام السامى » فأبدل لفظ « مدلول أول » بلفظ « مفهوم » ولفظ « مدلول ثان » بلفظ « صورة » . وإذاً فإن العلاقة التى تحدث بين الأطراف في الكلمة الشعرية تكون كالتالى :

دال ← مفهوم ← صورة (٣٤)

وتنهض الصورة بوظيفة الكلام الإشجائية (٣٥) .

وعلى هذا نقول إن جوهر نظرية كوهين في الفحص عن العلاقة الجامعة بين الدال والمدلول على صعيد الكلمة إنما هو العدول : العدول من المدلول الأول إلى المدلول الثانى : من الدلالة التصريحية إلى الدلالة الحافة ، من المفهوم إلى الصورة . على أن يكون المدلول الأول أى مدلول الدلالة التصريحية مقصى إقصاء تاماً ، فوظيفته معطلة ، ليستبد المدلول الثانى ، مدلول الدلالة الحافة بعالم الخطاب ، غير خاضع لمبدأ السلب على نحو ما يسلب الكلام بعضه بعضاً في اللغة وفي الخطاب العادى (٣٦) ، وبذلك يتوافر للمدلول الثانى أو الصورة خصيصة الكلية والشمول (٣٧) وعن هذه الكلية تنشأ وظيفة الإشجاء (٣٨)

يكون هذا على صعيد الكلمة ، أما على صعيد القصيدة بأكملها فيأتي مبدأ الترديد متحكماً في نسيج الكلام في القصيدة . ويكون هذا الترديد - على صعيد الدلالة - قائماً على عودة المدلولات وترجييعها في معادلة ترادف طويلة . يلخص كوهين طريقة تحليله للشعر في الرسم التالي ويعلق عليه :



أما المراحل الثلاث الأولى فتقع على الصعيد الجدولي . وأما المرحلة الرابعة فتقع على الصعيد النسقي^(٣٩) . قد يكون هذا النسق النصي برمته حيث تكون العلامات والمدلولات الإشجائية موزعة مرجعة مكررة معادة . وعلى هذا يعرف كوهين النص الشعري بقوله : « إن النص الشعري ترادف إشجائي طويل »^(٤٠) .

لقد ناط كوهين شعرية النص على ظاهرة الترديد فيه ؛ ترديد علاماته ومدلولات الثوان المتراصة فقال : « إن تحليلنا هو من هذه الناحية شبيه بنظرية التطابق عند جاكسون مع وجود فرقين بيننا جوهريتين . مدار الفرق الأول على الموضوع الأساسي الذي يحدث فيه التطابق . فهذا الموضوع هو عندنا متعلق بالمعنى ولا شيء غير المعنى . ومدار الفرق الثاني على طبيعة هذا التطابق نفسها ، فهي عندنا إشجائية لا مفهومية . فمثلاً يسمى جريمناس مجموع المطابقات التي توفر للنص وحدته الدلالية « محورا دلاليا متجانسا »^(٤١) نسعى نحن هذا الضرب من التماثل الذي يحكم النص الشعري ويكون شعرية « محورا إشجائيا متجانسا »^(٤٢، ٤٣) . وأما هذا الإشياء من العلاقة الجديدة المعقودة بين الدال والمدلول على صعيد الكلمة (أي جدوليا) ، وأما المحور المتجانس من عودة هذه المدلولات في ترادف مستمر على صعيد النص (أي نسبياً) .

على هذا النحو نظرت في شعرية الكلمة وشعرية النص في قصيدة « صلوات في هيكल الحب » ، مع مراعاة خصوصية القصيدة عند تطبيق هذه الطريقة عليها .

المسألة الثالثة : مسألة شكل المادة .

يقول العارض : « وفي موضع لاحق يقرر الذارس أن كوهين تدارك مواطن التقصير في المناهج الشعرية الحديثة ، بجعله للمادة شكلا (. . .) والشائع أن من جعل شكل المادة موضوعا للدراسة هو هيلمسلاف الذي عده مكونا من مكونات الدراسة الألسنية خصوصا بالتركيب النحوي »^(٤٤) .

اعتبر أن عدم فهم العارض لعمل الذي عرضه بمجلة فصول يعزى نصفه على الأقل ، إلى هذه المسألة

بالذات . فعبارة شكل المادة - إن صح أنها مصطلح من مصطلحات اللسانيات - لا علاقة لها البتة بهيلمسلاف وينبغي أن يُغنى من الزجج به في هذا الموضوع . أما إذا أصررنا على أن نزجج به في خضم هذه المسألة انعدم الفهم وتداخلت الأمور .

لقد أحلُت ، عندما أثرت هذه المسألة في مقالتي ، إلى جون كوهين ، ولو استعان العارض بالإحالة وطلب الكلام في مظانته لوجد كوهين هناك يقول : « قد يكون من الضروري أن نُميّز في المادة نفسها مستوى شكلياً بالقياس إلى مستوى مادي فيها يقع دونه . ويمكن أن يكون هذا المستوى الشكلي منوطاً على « بنية الإدراك » في مقابل « الشيء المدرك »^(٤٥) ؛ فالبحر ، مثلاً ، من حيث هو « شيء مدرك » ، مادة متكوّنة من ماء ملح لا شعرية فيها . لكنّه من حيث كونه « بنية إدراك » شكل مترامي الأطراف على مدى البصر ، وفي ذلك سرّ شعرية . وعلى هامش هذا التقسيم الثنائي للمادة يقول كوهين : « إننا نغيب على شعرية جاستون باشلار عدم اهتمامها إلى مثل هذا التمييز »^(٤٦) .

إنّ المادة التي يعينها كوهين في هذا المقام ، هي - كما يتضح من سياق الجملة - « الشيء » الموجود في العالم . وقد وردت هذه الجملة في سياق تلميح إلى شرعية أن تدرس شعرية الأشياء التي لم تتناول بعد بالدرس^(٤٧) . وقد درس شعرية الأشياء في كتابه « الكلام السامي » الذي صدر بعد ثلاث عشرة سنة من تاريخ صدور الكتاب الأول الذي ملح فيه إلى هذه المسألة مجرد تلميح ودون أدنى تعمق .

يتضح لنا من سياق الجملة التي ورد فيها حديث كوهين عن المادة أنّ هذه المادة تعني عنده « الشيء » . كما أنّه من الواضح أنّه إنّما يلمح إلى نظرية الجشطط^(٤٨) من خلال عبارة « بنية الإدراك »^(٤٩) و« الشيء المدرك »^(٥٠) .

هذا التلميح إلى نظرية الجشطط كما جاء في كتابه « بنية الكلام الشعري »^(١٩٦٦) تحوّل إلى تصريح بلفظها ومضمونه في كتاب « الكلام السامي »^(١٩٧٩) ، وذلك عند دراسته لشعرية الأشياء في العالم . ففي هذا الكتاب يصرح بأنّه يعتمد نظرية علماء النفس من أصحاب نظرية الجشطط^(٥١) . لكنّه عمد إلى تطويرها^(٥٢) حتّى يتمكن من نقلها إلى حقل الشعر ليرصد بنية الأشياء التي تحيل عليها الكلمات في مدوّنة الشعر الرومانسيّ خاصّة .

وإذن فإنّ المادة التي يتحدث عنها كوهين في هذا المقام لا علاقة لها البتة بهيلمسلاف ، وكذلك الشكل الذي يتحدث عنه كوهين ، لا علاقة له البتة بهيلمسلاف أيضاً . ذلك أنّ أصحاب نظرية الجشطط الذين تأثروا بهم كوهين عند دراسة شعرية الأشياء يعرفون الشكل بأنّه « الوحدات العضوية التي تنفصل وتختصر في حقل الإدراك الفضائي والزمني »^(٥٣) .

يرى كوهين ، انطلاقاً من هذه النظرية ، أنّ الشيء (مرئياً أو مسموعاً) لا يوجد إلّا مرتبطاً بفضاء يحويه . فالصوت مثلاً إنّما يوجد في فضاء سمعي مكوّن من أصوات أخرى ، أو في فضاء صامت يحويه . والشيء المرئي إنّما يوجد في فضاء أظلم أو مضاء . وبهذا تتوافر للأشياء بنية تقابلية أطرافها الفضاء الحاوي^(٥٤) ، والشيء المحوّل^(٥٥) ، والمسافة الفاصلة بينها^(٥٦) . لكنّ هذه البنية التقابلية لا يمكن أن نحصل عليها إلّا في ظروف إضاءة أو إنارة معيّنة . ذلك أنّ بنية التمايز هذه يمكن أن تضعف أو تتلاشى تماماً في ظروف معاكسة . ففي الليلة القمرية مثلاً يمحى التمايز بين الشيء المحوّل والفضاء الحاوي ، وتمحى الحدود الفاصلة بين الأشجار والمنازل وغيرها ،

حتى لكأن الأشياء في « عطف » وتواصل وعناق . هذا الفضاء هو عينه الفضاء المحبب إلى الرومانسيين ، وهو الذي عليه مدار شعرية الأشياء في مدونتهم الشعرية . ذلك أن الشعرية ، حسب كوهين ، تكمن في الفضاء الكلي اللامحدود حيث لا يكون للشئ سالب يسليه وجوده .

وهكذا ينتهي كوهين من خلال هذا الاجتهاد في نقل نظرية الجشططت إلى ميدان الشعر : إلى المطابقة بين شعرية الشئ وشعرية الكلمة اللتين تحصلان لهما من عدم خضوعها لمبدأ السلب ومن قيامها على الكلية والشمول . وعن بنية الكلية والشمول هذه تحصل الوظيفة الإشجائية التي للكلمة وللشئ أيضا .

على هذا النحو درسنا شعرية الأشياء في قصيدة « صلوات في هيكل الحب » للشاب ، ونبينا إلى أننا نعتمد في ذلك كوهين ، كما نبينا إلى مواطن اختلافنا عنه في القضايا المتعلقة بشعرية العالم .

أين يمكن أن نحشر هيلمسلاف في هذا الجهاز المفهومي والاصطلاحي ؟ وكيف يمكن أن نقارن حتى مجرد المقارنة بين لسانيات هيلمسلاف وبين مفهوم « الإدراك » كما أخذه كوهين عن نظرية الجشططت ، وطوره في دراسة شعرية العالم ؟

ولنترك الآن هذه المسألة جانبا وننظر في كلام العارض على هيلمسلاف نفسه . يقول العارض : « والشائع أن أول من جعل شكل المادة موضوعا للدراسة هو هيلمسلاف الذي عدّه مكونا من مكونات الدراسة اللسانية خصوصا بالتركيب النحوي » .

إننا لنسأل هنا : أي « مادة » يعني العارض ؟ ذلك أن هيلمسلاف قد نظر إلى المادة في مستويين فجعلها اثنتين : مادة العبارة^(٥٧) ومادة المحتوى^(٥٨) . وعنده أن علم اللسان لا يعني بهذين المستويين من المادة ، وإنما يعني بالشكل^(٥٩) . والشكل نفسه يتفرّع عنه إلى اثنين : شكل العبارة^(٦٠) وشكل المحتوى^(٦١) .

على أننا قد نظرنا في أهم كتاب جمع نظرية هيلمسلاف في علم اللسان^(٦٢) مستعينين خاصة بفهرس المصطلحات ومعجمها اللذين استغرقا خمس عشرة صفحة من كتابه ، فلم نعر على مصطلح شكل المادة^(٦٣) هذا ، وإنما الشكل عنده هو شكل العبارة وشكل المحتوى والمادة عنده هي مادة العبارة ومادة المحتوى .

المسألة الرابعة : مسألة شكل المعنى^(٦٤)

من الأسباب التي أدت إلى استغلاق مقال على الدكتور العجيمي مسألة شكل المعنى هذه . لقد أحلت في مقال على موضع هذه الفقرة في كتاب جون كوهين ، ولو طلبها هناك لوجد أن الأمر لا يتعلق بمصطلح هيلمسلاف . فهذا العالم يستخدم مصطلحا آخر هو شكل المحتوى . أما هذا المصطلح ، مصطلح شكل المعنى ، فقد استخدمه بول فاليري وقت حديثه عن مفهوم الشعر عند ما لارميه من جهة معناه ، وكيف أن الشعر عند هذا الشاعر المنظر معا ، يختلف عن النثر من جهة شكل المعنى . يقول فاليري « كان ما لارميه يرى أن مضمون القصيدة ينبغي أن يكون مختلفا عن مضمون الفكرة العادية على نحو ما يكون الكلام العادي مختلفا عن الكلام المنظوم »^(٦٥) . لقد كان ما لارميه يقول : « يحسن بنا [معشر الشعراء] أن نستخدم في شعرنا الكلمات التي يستخدمها كل الناس ، الكلمات التي يقرؤها البورجوازي كل صباح . لكنّه حين يقرؤها في قصيدته لا يفهمها ، ذلك أنها قد أعيدت كتابتها ههنا من قبل شاعر »^(٦٦) . يعني كلام ما لارميه هذا أن الصورة التي ترد عليها الكلمات في قصيدته ، غير الصورة التي ألفها الناس في خطابهم اليومي المتبدل . لهذا قال عنه فاليري : « كأن الرجل يريد للشعر ، الذي ينبغي أن يختلف جوهرها عن النثر من جهة شكله الصوتي وموسيقاه ، أن يختلف عنه أيضا من جهة شكل المعنى »^(٦٧) .

لم يكن كوهين في كتابه الأول « بنية الكلام الشعري » جاهلا بمصطلح شكل المحتوى الذى يجرى على قلم هيلمسلاف في الدراسة اللسانية^(٦٨) ، لكنه حين يستخدم مصطلح شكل المعنى ، في كتابه « الكلام السامى » ، متحدئا عن الفرق الجوهرى بين بنية المعنى في الشعر وبينه في النثر ، ينسب المفهوم الذى يعنيه هذا المصطلح إلى مالارميه . وإذن فإن كوهين نفسه هو الذى ينسب هذا المفهوم إلى مالارميه . ذلك أن كوهين لما كان بنى نظريته الشعرية كلها على مفهوم العدول الجدولى^(٦٩) ، أى على أساس التقابل بين لغة الشعر واللغة العادية ، وجد في مفهوم ما لأرميه على النحو الذى ذكرنا ، سندا نظريا وعمليا مهما . يقول كوهين في معرض تحسسه للفرق بين جملة نثرية عاطلة وبيت شعر « لَرْمَبُو » وردت فيها لفظة واحدة في صورتين مختلفتين من جهة المعنى : « كم يبدو الفرق بينهما شاسعا ! ولكن ما السبيل إلى تحديد هذا الفرق ؟ إن الأمر يقتضى منا في هذا المقام أن نعتد مفهوم ما لأرميه : شكل المعنى »^(٧٠) .

والعجب من العارض حين ينسب مصطلح شكل المعنى إلى هيلمسلاف . فهذا المصطلح لا وجود له في الجهاز الاصطلاحي الذيقى الذى وضعه الرجل ، على الأقل في فهرس مصطلحاته ومعجمها المذكورين ، وإنما رأيناه يستخدم مصطلحا آخر قد يبدو قريبا من مصطلح شكل المعنى الذى يعنينا ، وهذا المصطلح هو مصطلح شكل المحتوى . وقد يكون المصطلحان تشابها على العارض ، ولكن لا ينبغي أن نعتبرهما مترادفين ؛ فالقول بأن « شكل المحتوى » مرادف « لشكل المعنى » يعنى أن المحتوى هو المعنى . إلا أننا وجدنا هيلمسلاف يجعل اللفظين في تقابل تام وينبئ إلى هذا التقابل بصريح اللفظ^(٧١) .

إن المعنى (أى الفكرة غير المتشكلة) إذ يتشكل في اللغة ينقسم إلى قسمين : شكل المحتوى من ناحية ، ولكل لغة طريقته في أدائه وبنائه ، ومادة المحتوى من ناحية أخرى ، وهى مشتركة بين الأمم^(٧٢) . يقول هيلمسلاف : « ... يوجد في المحتوى اللغوى شكل مخصوص هو شكل المحتوى ، وهو مستقل عن المعنى الذى تربطه به علاقة اعتبارية . إن شكل المحتوى يحول المعنى إلى مادة محتوى »^(٧٣) .

والأغرب من ذلك أننا وجدنا هيلمسلاف في سياقات عدة من كتابه الأساسى المذكور يستعمل لفظ « المعنى » على غير ما جرت به العادة^(٧٤) على حد تعبيره . فالمعنى عنده مرادف في هذا الكتاب للمادة . من ذلك قوله في أحد المواضع من هذا الكتاب معلنا انتباهه إلى دى سوسير واختلافه عنه في الوقت نفسه : الشكل عندنا يعنى الشكل اللغوى (...) والمادة تعنى المادة اللغوية أو المعنى^(٧٥) . وعلى هذا رأينا هيلمسلاف في أكثر من سياق يضع لفظ المعنى مكان لفظ المادة . يقول في معرض المقارنة بين جملة : je ne sais pas في الفرنسية وجملة : I do not know في الإنجليزية : « هما مختلفتان من جهة معنى العبارة [يعنى المادة الصوتية] ، متفقتان من جهة معنى المحتوى [يعنى المادة الفكرية ، وهى هنا عدم المعرفة أو الجهل]^(٧٦) » .

وإذن فإن قولنا « شكل المعنى » في لغة هيلمسلاف هو كقولنا شكل المادة . وعلينا أن ندقق هذا المصطلح - برغم غرابته - فنيين أى معنى يعنى ؟ معنى العبارة أى مادة العبارة أو معنى المحتوى أى مادة المحتوى ؟ ! على أننى أريد أن أخرج الآن من الرطانة التى في قولنا « شكل المعنى » إلى عبارة عربية فصيحة جرت على لسان عبد الفاهر الجرجاني قديما ، ولسان أدونيس حديثا ، وقد تكون جرت على ألسنة غيرهما من أبناء العربية في القديم والحديث ؛ وهذه العبارة هى عبارة « صورة المعنى »

في هذا المستوى يمكن أن نعقد مقارنة بين مفهوم هذه العبارة كما وردت عند فاليري متحدثاً عن رؤية مالارميه الشعرية . و مفهومها عند الرّجلين المذكورين ، ونقضى هيلمسلاف نهائياً من دائرة الموضوع .

إنّ المفهوم من عبارة الجرجاني « صورة المعنى » في كتابه « دلائل الإعجاز »^(٧٧) يبدو مختلفاً على نحو ما عن مفهومها عند مالارميه ، وإنّ اعتمد الرّجلان وسيلة واحدة في تحديد صورة المعنى في الشعر ، وهي وسيلة « النظم »^(٧٨) . لكن الخوض في هذا الموضوع يجاوز حدود المقام الذي نحن فيه . أما مفهومها عند أدونيس فيبدو قريباً جداً من مفهوم مالارميه ، وإن أضفى عليها أدونيس طابعه الخاص . يقول أدونيس في مجموعته الشعرية : « المطابقات والأوائل » ، « قصيدة بابل » : « . . المعنى زيت والصورة نار »^(٧٩) .

إن وضع هذه الجملة الشعرية في نطاق أسطورة أدونيس الأم التي تحكم شعره كله ، ربما ، وهي أسطورة « الفينيقي » ، يمكّننا من فهمها على النحو التالي : إن المعنى ، وهو المادة اللزجة والفكرة غير المضججة ، إذ تحرقه نار الصّورة تقتله وتبعثه بعثاً جديداً مغايراً لصورته الأولى الهامدة ؛ إنه بمثابة « إخراج الحيّ من الميت » . نعم قد يفهم من هذه الجملة معان أخرى ، وكلام الرّجل حمال ذو وجوه ، ولكنني إذ وضعتها في مداره الأسطوريّ حملتها على هذا المعنى وعلى غيره ممّا لا يسمع المجال بذكره . ولكنّ المهم هو حصول فكرة الموت والانبعث بالنسبة إلى المعنى في جملة أدونيس المذكورة .

يرى كوهين أنّ صورة المعنى تكون وليدة البنية الجامعة بين مدلولين^(٨٠) . لكنّ ما يميّز صورة المعنى في الشعر عن صورته في النثر هو عنده أنّ صورة المعنى في النثر بنية تجمع بين مدلولين في دلالتها التصريحية ، إذ يحافظان داخل هذه البنية على جوهرهما الأول ، في حين تكون صورة المعنى في الشعر جامعة بين مدلولين في دلالتها الحافة ، ويكونان قد فقدوا جوهرهما الأول داخل هذه البنية . ذلك أنّها ما إن تنظمها صورة واحدة أو بنية واحدة حتّى يخرق مدلول أحدهما بمدلول الآخر في عملية انعكاس وتبادل . وقد كثرت في شعر مالارميه مثل هذه المركّبات التي تجمع بين مدلولين ، فقد جاورهما الأول . وقد وجد جون كوهين فيها ما يدعم رأيه هذا في صورة المعنى في الشعر ، فأكثر من إيرادها والاستشهاد بها . ومن مركّبات مالارميه هذه : « أصوات الأجراس زرقاء » ، « الرّيح السوداء » ، « الاحتضار الأبيض »^(٨١) ، وغيرها كثير ورد في كتابي كوهين « الكلام السامي » و « بنية الكلام الشعري » .

ولقد تحدّث مالارميه نفسه عن مثل هذه العلاقة التي تنظم الكلمات في القصيدة . قال : « إنّ الكلمات التي فقدت بريقها بحكم مطابقتها لمعناها ، ينعكس بعضها على بعض في القصيدة حتّى تبدو وقد فقدت لونها الأصلي ، ولم تعد سوى مقاطع انتقال في سلّم الأنعام »^(٨٢) .

إن حديث مالارميه وأدونيس عن صورة المعنى في الشعر متطابق ، لولا أن مالارميه استعار في الحديث عنها صورة الموسيقى وهو موضوع أثّر لديه ، واستعار أدونيس صورة النار وهي موضوعه الأثير . ففي حديث الشاعرين تظهر صورة المعنى في الشعر قائمة على الموت والانبعث . ويأتّي تعريف كوهين للقول الشعريّ موحدًا بينهما . يقول كوهين : « القول الشعريّ هو موت الكلام وانبعثه معاً »^(٨٣) .

على هذا النحو كان الكلام في قصيدة « صلوات في هيكل الحب » للشابّ . وقد حاولت في مقالتي المذكورة أن

اتنَّعَ مراحل هذا الكلام في موته وانبعائه من خلال التحوُّل الطَّارىء على صورة معناه ، وذلك عند دراستي لشعرية الكلمة خاصَّة .

المسألَتان الخامسة والسادسة : العالم^(٨٤) وعالم الخطاب^(٨٥)

يقول العارض : « إنَّ كوهين تجنَّب في معظم أجزاء كتابه المذكور [الكلام السَّامى] التَّطرق إلى العالم الخارجى من حيث هو مادة للشَّعر أو من حيث هو هويَّة تكمن فيها طاقة شعريَّة (...) ولا أدلَّ على ذلك من استعماله في مواطن عدَّة مصطلح « عالم الخطاب » . وهو مصطلح على غاية من الأهمية في علم الدلالة ، إذ يقترن بالعوالم الممكنة Les mondes possibles الأثيرة عند بعض السيميائيين^(٨٦) .

يفهم من قول العارض : « إنَّ كوهين تجنَّب في معظم أجزاء كتابه التَّطرق إلى العالم الخارجى » ، أنَّه أطلع فعلاً على كتاب « الكلام السَّامى » ، وقراء جزء جزءاً فوجد أنَّ مؤلِّفه تجنَّب التَّطرق إلى الحديث عن العالم الخارجى . والحقُّ أنَّ كوهين عقد « للعالم » فصلاً خاصاً ، حظَّه من الصفحات مثل حظ بقية الفصول الخمسة^(٨٧) . جاء في بدايته قوله : « ... إنَّ على الشَّعرية أن تبرهن على أنَّها قادرة على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء (...) وسبَّحواول تحليلنا أن يقيم الدليل على أنَّ « الشَّيء » شعريٌّ لا بمحتواه وإنَّما ببنيته ... »^(٨٨) ، ثم يواصل كوهين دراسته لشعرية الأشياء في العالم على مدى أربعين صفحة كاملة ، مستعيناً بعلم وفلسفات حوتها كتب من قبيل « ظواهرية الإدراك » لمرلوبونى ، و « ظواهرية التجربة الجمالية » لدوفران وكتب أخرى لبشلال وفرويد وغيرها^(٨٩) ، ومستعيناً خاصَّةً بنظرية الجشطالت التى رأينا .

وإذن فلم يتجنَّب كوهين الحديث عن شعرية العالم ، ولم يكتفِ بالإلماع إليها عَوَضاً في بعض الفصول ؛ فقد كان عقد العزم منذ مقدِّمة كتابه على أن يدرس شعرية العالم باعتبارها مكملَّة لشعرية النصِّ ، أو قلَّ هو عنده مصدر شعرية النصِّ . جاء في تلك المقدِّمة قوله : « إنَّ الكلام الشعري لا يَضنع شعرية الخاصَّة ، وإنَّما يستعيرها من العالم الذى يصفه »^(٩٠) . قال كوهين هذا الكلام لينكر على الشعرية المعاصرة اعتبارها الكلام الشعري لازماً ، والرَّسالة الشعرية منظومة على نفسها ، « متمحورة » على ذاتها ، غير ذات صلة بالعالم^(٩١) . وقال هذا الكلام أيضاً ليشير إلى وجوب أن يدرس « العالم » الذى يحيل عليه الكلام فى الشَّعر ، وهو ما أنجزه فى فصل « العالم » بعد أن فرغ من الحديث عن شعرية النصِّ الشعري .

ثم يقول العارض بعد أن قرر أن كوهين تجنَّب فى معظم فصول كتابه الحديث عن العالم الخارجى : « ولا أدلَّ على ذلك من استعماله فى مواطن عدَّة مصطلح « عالم الخطاب » وهو على غاية من الأهمية فى علم الدلالة ، إذ يقترب بما يعرف بالعوالم الممكنة Les mondes possibles الأثيرة عند بعض السيميائيين والتبوتونه مرتبة رئيسية فى كتاب إمبرتو إيكو U. Eco ... » .

إنَّ العارض يقرن مفهوم عالم الخطاب عند كوهين بمفهوم عالم الخطاب المقترن بالعوالم الممكنة عند إيكو . والفرق بين المفهومين شاسع ، والبون بينهما باتن ، ولا علاقة لأحدهما بالآخر ألبتة . فعاداً تعنى عبارة « العوالم الممكنة » عند إيكو ؟ لقد وجدنا إيكو فى كتابه « الأثر المفتوح » يعنى بالعوالم الممكنة للرؤية المتعددة إلى العالم ، التى تمثل روح الحدائق ، مقابل الرؤية الأحادية المطمئنة التى كانت فى القرون الوسطى . فعلى صعيد الإبداع الأدبى نجد

مفهوم تعدد العوالم مرتبطاً بالتعدد المتعلق بطبيعة الكلمة الاستعارية ؛ إذ معنى الكلمة قابل دائماً لأن يتحول إلى معنى آخر « وأن ينفجر في اتجاهات دلالية جديدة »^(٩٢) ، وهو ما يجعل الأثر الفني « أثراً مفتوحاً » قابلاً لقراءات شتى. يعرف إيكو معنى أن يكون الأثر الفني مفتوحاً فيقول: « ... لا وجود لأثر فني يكون « متغلقاً » حقاً . إن كل أثر فني يحمل وراء مظهره المحدود عدداً لا نهاية له من القراءات »^(٩٣) .

فإذا كان عالم الخطاب عند إيكو - هو كما يرى المعارض - ما يتولد عن قراءات ممكنة أثناء الجدلية القائمة بينه وبين « مستهلكه » فإن عالم الخطاب عند كوهين شيء آخر تماماً . إنه بكل بساطة السياق اللغوي الذي تظهر فيه الكلمة . وقد استخدم كوهين هذا المصطلح عند فحصه الفرق بين البنية اللغوية في الشعر والبنية اللغوية في النثر . ففي حين يكون عالم الخطاب في النثر العادي وفي الخطاب اليومي قابلاً لظهور الأضداد فيه ، يكون عالم الخطاب في الشعر غير قابل لذلك . فلفظة « حادة » مثلاً في قولنا « أصوات الأجراس حادة » يمكن أن نعوض بها مقابلها خافتة على نحو ما ترى ذلك البنيوية السوسيرية فنقول : « أصوات الأجراس خافتة » . وأصوات الأجراس حادة أو خافتة شيء موجود أو ممكن الوجود في الواقع . وإذن فإن المسند « خافتة » يتقاسم عالم الخطاب مع مسند آخر هو حادة .

لكن في الشعر لا يتاح لنا مثل هذا . ولا يمكن لنا أن نبدل بلفظ « زرقاء » لفظ « خضراء » أو « بيضاء » في قوله مالارمي السابقة « أصوات الأجراس زرقاء » ، ذلك أن أصوات الأجراس « الخضراء » أو « البيضاء » لا وجود لها في الواقع . وإذن فإن قول مالارمي « أصوات الأجراس زرقاء » ، مستبد بعالم الخطاب ويرفض أن يشاركه نقيضه فيه . فهو كل غير قابل للسلب^(٩٤) .

يقول كوهين : « إن الشعر كلام لا يخضع لمبدأ السلب ، إذ الشعر لا ضديد له ، فهو بهذه المثابة طريقة في إضفاء « الكلية » على المعنى . ففي الجملة النحوية يقصر المسند إليه الإسناد على جزء واحد فحسب من عالم الخطاب :

عالم الخطاب = مسند + مسند آخر^(٩٥) .

أما في الجملة الشعرية فإن القضاء على البنية التقابلية فيها يجعل المسند مساوياً [مستغرقاً] لعالم الخطاب :

المسند = المسند

أو عالم الخطاب \neq مسند + مسند آخر^(٩٦) .

أي أن عالم الخطاب لا يحتمل إلا ظهور المسند « زرقاء » في مثالنا المذكور . فهذا اللفظ يشغل عالم الخطاب كله ولا يترك لنقيضه حيزاً معه فيه .

فقد ظهر إذن أنه لا علاقة ألْبَتَّ لعالم الخطاب كما يراه كوهين بـ « عالم الخطاب » القائم على القراءات غير المُتَناهية عند إيكو . ولا ندرى كيف تجرأ المعارض على الربط بينهما في سياق واحد .

ماذا يمكن أن نستخلص من كل ما تقدم من نقض للكلام د . العجيمي في المسائل الست المذكورة ؟

نستخلص أن استغراق مقال « شعرية الكلمات وشعرية الأشياء » ... على العارض إنما يعزى بكل بساطة إلى عدم امتلاكه المفاتيح التي من شأنها أن تفتح له أبوابه المغلقات دونه . ولا يعزى ألبتة إلى ما نعتى به العارض من خلط ، وتشويه ، ومغالطة ، وتسرع ، وعدم رصانة ، وغير ذلك مما لا يليق ذكره في المقامات العلمية . بل الوقائع تثبت والحجج تقطع بأنه هو الذي تسرع في إطلاق الأحكام عن غير دراية بالنظرية التي تحكم نسيج عمل في الخفاء والجلاء ، ذلك أنني قد توخيت في هذا العمل طريقة جون كوهين واعتمدت نظريته التي سبق لي أن قدّمت معظم أجزائها في مقال لي سبق ذكره . ولئن خالفت كوهين الرأي أحياناً؛ فذلك لأن خصوصية قصيدة الشاي حتمت ذلك .

لقد حاول الدكتور العجيمي أن يقتنعا ، تصرّحاً وتلميحاً ، بأنه مطلع هو أيضاً على نظرية جون كوهين . لكنّ الحجج الدامغات والبراهين الساطعات التي قدّمناها نقول غير ذلك ؛ نقول إنه غير مطلع بالمرّة على كتابات الرجل . وحجة أخرى وبرهان آخر يتمثلان في عدم إحالته ولو مرّة واحدة على تواليف جون كوهين في مقاله .

لقد بدا عدم اطلاع العارض على كتابات جون كوهين بالحجة الملموسة في المسائل الست المعروضة . فلا هو درى بأنّ مفهوم الافتراض مفهوم من مفاهيم مدرسة علم الدلالة التوليدي ، أخذه جون كوهين عنها وهو جزء مهم جداً في نظريته . ولا هو درى أنّ طريقة التحليل التي رماها بالتذبذب وعدم التماسك هي لجون كوهين نفسه وقد نعته كما رأينا « ... بالعمق وسعة الاطلاع والمتانة وغير ذلك » ... ؛ ولا هو درى أن جون كوهين هو الذي اعتبر أن المادة التي يحيل عليها الكلام الشعري يمكن أن تكون ذات شكل ، ولا هو درى أن مفهوم « صورة المعنى » مفهوم للملارمي كما يقول جون كوهين نفسه . وقد وافق نظريته في اعتباره بنية المعنى في الشعر نقیضة لبنيته في النثر فاعتمده ونسبه إليه .

ثم انه ذهب - يقول - إن الرجل لم يتطرق في معظم أجزاء كتابه (الكلام السامي) إلى الحديث عن شعرية العالم في حين أن الرجل خص « العالم » بفصل كامل ، واعتبر أن أي دراسة لشعرية الكلام لا بد أن تنظر في العالم الذي يحيل عليه الكلام .

واعتبر العارض أن عالم الخطاب عند كوهين هو قرين عالم الخطاب المقترن بالعوالم الممكنة عند إيكو . وقد بان بالحجة المفحمة والدليل القاطع أن بين العالمين برزخاً لا يفيضان .

ثم إنه جاء بمتجّ لكون العلامة لا تحيل دائماً على الخارج ، وضرب على ذلك مثال « الشجرة » فجاء مثاله ذاك بدعّم قولنا بأنّ العلامة تحيل دائماً على الخارج . وهو لئن أخذنا على استخدام مصطلح « المجاز المرسل » في غير محله - وهو محقّ في ذلك - فإنّه لم يقدّم لنا حلاً في ذلك يمكن أن نفيد منه .

نعم ، ما كان لمقال « شعرية الكلمات وشعرية الأشياء » قصيدة صلوات في هيكل الحب للشاي ، أن يفهمه الدكتور العجيمي بغير جهاز كوهين المفهومي والاصطلاحي . وهو ما لم يكن في متناوله . فذهب يعمل فيه مصطلحات هيلمسلاف ومفاهيمه - على نحو غير سليم أيضاً - فكان كمن يحاول فتح باب البيت بمفتاح باب الحديقة فاعتبه الحيلة . وكان يحسن أن يكتفى بالبقاء خارج البيت جملة .

الهوامش :

- (١) دراسات في الشعرية : الشاهي نموذجاً . عرض محمد الناصر العجبي . مجلة فصول . المجلد ١٠ . المعدادان ٣ و ٤ . يناير ١٩٩٢ . ص ١٤٨ - ١٦٦ .
- (٢) كتاب : دراسات في الشعرية : الشاهي نموذجاً . تأليف مجموعة من الأساتذة . نشر بيت الحكمة . قوطاج . ١٩٨٨ .
- (٣) مجلة الفكر العربي المعاصر : المعدادان ٧٢ - ٧٣ يناير - فبراير ١٩٩٠ ، ص ١٠٩ - ١١٩ والمعدادان ٧٨ - ٧٩ يوليو - أغسطس ١٩٩٠ ص ٧٧ - ٩٠ .
- (٤) Dictionnaire de linguistique, Larousse 1972; p.414. انظر
- (٥) G. Mounin: Introduction à la sémiologie. Eds de Minuit 1970. انظر :
Chapitre: La Sémiologie de Roland Barthes. pp. 189-197.
- (٦) Sémiologie
- (٧) وهكذا رأينا د . العجبي يقول في مقاله المذكور : « تأسيس علم الدلالة منذ ما يزيد على عقدين ، رداً على الألسنيين (...) إن علم الدلالة جاء رداً على الألسنية (كذا) » . « مدخل إلى نظرية جريملس السردية » مجلة الفكر العربي المعاصر ، المعدادان ٧٨ - ٧٩ يوليو - أغسطس ، ١٩٩٠ ، ص ٧٧ - ٩٠ وقد دأبت معظم المعاجم العربية المختصة وغير المختصة على جعل مصطلح علم الدلالة مقابلاً لمصطلح Sémantique في الفرنسية . أترك للقارئ الحكم على جليتي العجبي المذكورتين .
- (٨) T. Todorov: Théories du symbole. Eds du Seuil, 1977. انظر
- (٩) T. Todorov: Introduction à la symbolique; in poétique No 11 , 1972; pp. 273-308 انظر
Le signe est une structure ternaire (signifiant, signifié, référent): alors que le symbole est binaire : جاء في هذا المقال قوله : (symbolisant-symbolisé). p. 277.
- وقد اعتمد تودوروف ، في صياغة هذا التعريف ، كتابات بيرس Peirce وأوجدن وريتشاردز Ogden et Richards وبارت وغيرهم .
- (١٠) كتاب دراسات في الشعرية ... (مذكور) . ص ٣٦٥ .
- (١١) د . العجبي : فصول ، الخال المذكور ، ص ١٦٠ .
- (١٢) ترجمة لكلمة Présupposition في الفرنسية وقد لا تكون ترجمة دقيقة .
- (١٣) د . العجبي : المرجع نفسه ، ص ١٦١ .
- (١٤) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (١٥) 1) G. Mounin: La Sémantique. Ed. SEGHERS. Paris, 1972. انظر :
Chapitre: La Sémantique de Katz et Fodor;
pp. 165-169.
2) M. Galmiche: Sémantique générative. Librairie Larousse, 1975.
- (١٦) م . جلميش . المرجع السابق ، ص ٤١ .
- (١٧) م . جلميش : المرجع السابق نفسه ، ص ٤٢ .
- (١٨) عبد الله صولة : فكرة والعدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة : مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد ١ . فاس ١٩٨٧ . ص ٧٣ - ١٠١ .
- (١٩) د . العجبي : فصول (مذكور) ، ص ١٦٢ .

(٢٠) انظر :

J. COHEN: Le haut langage. Flammarion 1979;

وهذه جملة كوهين في لغتها الأصلية :

On adoptera (...), avec la sémantique générative, une interprétation fondée sur le concept de présupposition. p. 81.

(٢١) كوهين : المرجع نفسه ص ٨٣ . وهذا كلامه في لغته الأصلية :

(Les angéls sont bleus) est anormale parce que ce qui est posé, (bleu), entre en contradiction avec ce qui est présupposé, (visible).

(٢٢) ترجمة لعبارة Forme du sens كما جاءت عند بول فاليري متحدثا عن مالارميه . وهذا المصطلح بهذا المفهوم لا علاقة له البتة بهيلمسلاف . فهذا الرجل يستخدم مصطلحا آخر Forme de Contenu في مفهوم آخر يختلف تماما . وفي مجال آخر يختلف تماما ولكن العارض تشابهت عليه المصطلحات والمجالات .

(٢٣) أنظر : O. DUCROT,

*Catherine Kerbrat - O Recchioni: la Connotation. P. U. L. 1977; p 252.; انظر :

(٢٤) كتاب : دراسات في الشعرية ... ص ص ٣٤٠ ، ٣٤١ انظر أيضا في كلام المجيمي أعلاه .

O. DUCROT: Dire et ne pas dire... Ed, HERMANN, Paris 1972. 2.ème édition corrigée et augmentée 1980; انظر :
Chapitre: (La notion de présupposition: présentation historique). pp. 25-67.

(٢٧) انظر : J. Lyons Sémantique linguistique, Librairie Larousse. 1980. P. 232.

C. Kerbrat-Orecchioni: La Connotation. P.U.L.; 1977; P 252.

(٢٨) انظر على سبيل المثال :

O. DUCROT: Le dire et le dit, Eds. de Minuit 1984.

وخصوصا الفصل الثاني من القسم الأول وعنوانه :
Présupposés et sous-entendus (Rècxamen), pp. 33-46والفصل الأخير من القسم الثاني وعنوانه :
Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation; pp. 171-233.

(٢٩) انظر ص ٢٣١ من الفصل الأخير من القسم الثاني من كتابه القول والمقول (مذكور) . وانظر تعريف العارض للافتراض عند ديكرو والمثال الذي أيد به كلامه ، في مقاله المذكور : فصول ؛ ص ١٦١ .

(٣٠) د . المجيمي : فصول ؛ ص ١٦٠

(٣١) أنظر J. Cohen: Structure du langage poétique, Flammarion, 1966; p. 199.

(٣٢) كوهين ؛ المرجع نفسه ؛ ص ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) المرجع نفسه ؛ ص ٢١١ .

(٣٤) J. Cohen: Le haut langage; op. cit., p. 144.

(٣٥) Fonction de Pathétisation.

(٣٦) ؛ (٣٧) ؛ (٣٨) بسطنا القول في هذه المفاهيم في مقال : وفكرة العدول ... ، مذكور ص ص ٩٤ - ١٠١ .

1. Déviation (٣٩)



2. Totalisation



3. Pathétisation



4. Répétition

Les trois premiers jouent sur l'axe paradigmatic, le dernier sur l'axe syntagmatic. J. Cohen: le haut langage. Op, Cit;

(٤٠) Le texte poétique est une longue synonymie pathétique).

J. Cohen: le haut langage; p. 212.

وردت هذه الجملة في باب الحديث عن ترديد المدلولات في القصيدة .

(٤١) Isotopie.

(٤٢) Isopathie.

(٤٣) جون كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ص ٢٠٢-٢٠٣ .

(٤٤) د . المجيمي ؛ فصول ؛ مذكور ؛ ص ١٦١ .

(٤٥) J. COHEN: S.L.P; op. cit; p. 39.

(٤٦) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها ، الهامش عدد ١ .

(٤٧) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٤٨) Géstalttheorie ، ولفظ (جشطلت) يعنى في اللغة الألمانية «الشكل» .

(٤٩) Structure de la perception.

(٥٠) La chose perçue.

(٥١) انظر J. Cohen: La haut langage; op. cit; p. 256.

قدم كوهين بسطة عن هذه النظرية وأحال على كتب تناولتها بالدرس .

(٥٢) كوهين : المرجع نفسه ؛ ص ٢٥٩ .

(٥٣) المرجع السابق ؛ ص ٢٥٦ .

(٥٤) Le fond.

(٥٥) La figure.

(٥٦) La distance.

(٥٧) انظر Substance de l'expression.

(٥٨) انظر Substance du contenu.

(٥٩) انظر : L. Hjelmslev: Prolégomènes à une théorie du langage.

Eds de Minuit, 1968-1971; p. 99

(٦٠) انظر : Forme de l'expression.

(٦١) انظر : Forme du contenu.

(٦٢) انظر : Forme de la substance

(٦٣) وهو الكتاب المذكور آنفا .

(٦٤) La Forme du sens.

P. Valéry: (Stéphane Mallarmé); in J. Cohen: le haut langage; op. cit; p. 142...

Claude Abastado: Mythes et rituels de l'écriture. Eds Complexe 1979; p. 306.

J. Cohen: le haut langage; op. cit; pp. 141- 142 et S. L. P. cit. p. 38.

(٦٥) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 28.

(٦٦) انظر : Ecart Paradigmatique.

(٦٧) انظر : J. Cohen: Le haut langage; p. 138.

(٦٨) هيلمسلاف : كتابه المذكور ؛ ص ٦٧ .

(٦٩) نفسه ، ص ص ٦٨ - ٧١ .

(٧٠) نفسه ؛ ص ص ٧٠ - ٧١ .

(٧١) نفسه ؛ ص ٧٤ .

(٧٢) نفسه ؛ ص ١٠٣ ؛ والإبراز من عند المؤلف .

(٧٣) نفسه ؛ ص ٧٥ .

(٧٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ؛ المنار ؛ مصر ١٣٧٢ هـ . ط ٥ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٧٨) انظر عن مفهوم النظم عن مالاربيه :

C. Abastado: Mythes et... op. cit. Chapitres: Une structure:

(L'ordonnance); une autre structure: la syntaxe; pp. 308- 317.

(٧٩) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ؛ المجلد الثاني . دار العودة بيروت . ط ٥ . ١٩٨٨ ، انظر أيضا ما يشبه هذه الجملة بالمجلد نفسه من ٦٠٣ .

(٨٠) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 36.

(٨١) انظر J. Cohen: Le haut langage; pp. 80- 83.

(٨٢) انظره في : C. Abastado: Mythes et... op. cit. p. 309.

(٨٣) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 224.

(٨٤) انظر : Le monde

(٨٥) انظر : L'univers du discours

(٨٦) د . العجيمي ؛ فصول (مذكور) ؛ ص ١٦٢ .

(٨٧) يعد الكتاب ٢٩١ صفحة ؛ منها ٣٨ صفحة جعلت للمقدمة ، والبقية أى ٢٥٣ صفحة موزعة على ٦ فصول ؛ فيكون معدل كل فصل ٤٢ صفحة ، وهو ما يقارب عدد صفحات الفصل السادس المعقود للعالم ، وهو ٤٠ صفحة .

(٨٨) J. Cohen: le haut langage. p. 245.

(٨٩) ج . كوهين ، المرجع نفسه : فصل « العالم » .

(٩٠) ج . كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ٣٦ .

(٩١) نفسه ؛ ص ٣٧ .

(٩٢) انظر : Umberto Eco: L'oeuvre ouverte. Eds du Seuil Paris, 1965, p. 272.

(٩٣) نفسه ؛ ص ٤٣ .

(٩٤) انظر : J. COHEN: Le haut langage: Chapitres: le Principe de négation; et la totalisation.

(٩٥) أى أن عالم الخطاب يمثل ظهور لفظي حادة وخافتة ، في مثالنا المذكور .

(٩٦) انظر : J. COHEN: Op. cit p. 79 et p. 209.



المجلة



عدد يونيو من مجلة إبداع:

تقرأ في هذا العدد:

■ الدراسات:

■ وأشعار الشعراء:

■ وقصص هؤلاء:

- محنة التنوير
- المتنبي والشيخ الشعراوي
- تجليات الحداثة
- سعدى يوسف
- محمد القيسى
- حلمى سالم
- محمد حافظ رجب
- جار النبی الحلو
- عبد المنعم رمضان
- محمد سليمان
- سعيد الكفراوي
- محسن يونس
- جابر عصفور
- رجاء النقاش
- محمد عبد المطلب



مركز تحقيق وتطوير علوم إبداع

.. وتشر «إبداع» في أول يوليو ١٩٩٢ محورا خاصا عن الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل في ذكرى ميلاده تحية لشعره ، وإحياء للذكراه ، يشترك في تحريره نخبة من الكتاب والأدباء . وتدعو المجلة الكتاب للمساهمة في تحرير هذا المحور في حدود ست صفحات ، على أن تصلها المواد في موعد لا يتجاوز أول يونيو ١٩٩٢ .